

الثقافة السيكلوجية

التعبير الموسمي

تأليف

الدكتور فؤاد زكريا

مكتبة مصر
٣ شارع كامل صدقي - البهالة

الثقافة السيكولوجية :

التعبير الموسيقي

تأليف

الدكتور فؤاد زكريا

الناشر : مكتبة مصر
٣ شارع كامل صدقي "الغزالة"

دار مصر للطباعة
توزيع قوة السمار والكتاب

٢٢ شارع كامل صدقي - القاهرة

ت. ٩٠٥١٧ - ٩٠٧٥٩٢

الطبعة الثانية

ابريل ١٩٨٠

مقدمة

تدور في صحفنا اليوم معركة أدبية حول طبيعة الفن وغايته وهل ينبغي أن يكون فنا هادفا ، أم يكون فنا « من أجل الفن » فحسب . وعلى الرغم من أن هذه المعركة قد طال أمدها ، دون أن يبذل أحد الطرفين جهدا لتفهم وجهة نظر الآخر وإدراك الدلالة التي تكمن وراء تشبثه بها ، فليس من شك في أن من صميم مهمة أى باحث في فن من الفنون ، ألا ينعزل عن هذه المعركة الدائرة ، بل ينبغي عليه ، إذا شاء أن يكون بحثه مرتبطا بالمشاكل الفكرية للعالم الذى نعيش فيه ، أن يحدد موقفه منها ، ويحلل معانيها المختلفة ، ومدى صلتها بالمشاكل التى يناقشها .

وأول ما أود أن أنبه إليه ، هو أن مشكلة الفن الهادف والفن لأجل الفن قد أصبح لها معنى باطل عند الكثيرين ممن يعالجونها . فالقضية التى يدافع عنها أنصار فكرة الفن لأجل الفن ، هى قضية تلقائية الفنان : أعنى أن الفنان ينبغي ألا يفرض عليه هدف من الخارج ، بل يجب أن يترك ليبر عما يحس به فحسب . والخطأ الذى يقع فيه كثيرون من أنصار فكرة الفن الهادف (وأكون متجنيا لو قلت كلهم) هو أنهم يصورون دعوتهم كأنها

تفرض على الفنان أهدافاً معينة ، يتحتم عليه أن يجعل من فنه أداة للتعبير عنها . وهذا الخطأ هو أخطر ما يصيب قضيتهم ، وهو الذى يستغله خصومهم ، ويستمدون منه قوتهم . فلا جدال فى أن حرية الخلق ، وتلقائيته ، شرط أساسى لكل إنتاج فنى سليم ، فإذا ضاع هذا الشرط بدا العمل الفنى متكلفاً ، لا روح فيه .

على أن فى الدعوة القائلة بالفن لأجل الفن نقطة ضعف أساسية ، تكاد تقضى على مذهب أصحابها بأسره . تلك هى تماديهم فى فكرة الحرية والتلقائية إلى الحد الذى يتركون الفنان فيه ينتج كما يشاء ، حتى لو كان إنتاجه هادماً لمقومات الإنسانية ، أو الجماعة التى يعيش فيها ، وحتى لو كانت أعماله تبعث فى المجتمع روح التخاذل والانحلال ، أو تتجاهل المشاكل الحقيقية لهذا المجتمع أصلاً . فلا جدال فى أن الفن مسئولية كبيرة ، ومجرد كون الفنان قد أخذ على عاتقه مهمة نشر فنه بين الناس ، ولم يكتف بجعله مسألة لشخصه هو وحده ، يعنى أنه قد تحمل هذه المسئولية ، أى تحمل العواقب الناجمة عن انتشار فنه بين الناس ، ومن هنا كان من الضرورى أن نحاسبه على الآثار التى تجلبها أعماله الفنية على المجتمع الذى يعيش فيه .

وإذن ، ففى موقف كل من الطرفين نقطة ضعف ينبغى التخلص منها ، وميزة ينبغى الاحتفاظ بها . أى أن الوضع

السليم للفن هو أن يكون تلقائيا حرا ، ويكون في نفس الوقت عاملا من عوامل النهوض بالمجتمع نحو مستقبل مشرق مضى . فكيف نوفق بين هذين الشرطين ، اللذين يبدو كل منهما متعارضا مع الآخر ؟

لست أشك في أن الفنان الصحيح إذا ترك دون أن تفرض عليه أهداف معينة ، سوف ينتج من تلقاء ذاته فنا هادفا . ولا جدال في أن المجتمع الذي يكون عليه أن يفاضل بين فنان يتجاوب معه وفنان ينعزل عن مشاكله ، سوف يفضل الأول حتما . بل إن الناقد العالم ينبغي بدوره أن يفضل : ذلك لأن الفن يفترض قبل كل شيء حساسية مرهفة ، والفنان الذي يصل به جمود الحس إلى حد عدم الشعور بمشاكل الجماعة المحيطة به - كأن يقصر هذه المشاكل مثلا على الحرمان الجنسي في الوقت الذي يكون المجتمع فيه زاخرا بالمشاكل الحيوية التي تتعلق بتوفير ضرورات الحياة لأبنائه - مثل هذا الفنان لا يستحق الاسم وحده . فالمقياس المعترف به للمفاضلة بين فنان وآخر ، أعني دقة الحس وسرعة التأثر ، هو ذاته الذي يحتم علينا إشار الفنان الذي يشارك مجتمعه مشاكله ويعينه على حلها ، على ذلك الذي ينعزل عما حوله ، أو يفرق الناس في مشاكل لا تمس شخصا سواه من حيث هو فرد .

وإذن فتلقائية الفن لا تتعارض على الإطلاق مع كونه هادفا ،

ولا أشك في أن وضع المشكلة على هذا النحو يوفر علينا كثيرا من المناقشات التي دارت حول هذا الموضوع ، والتي تمسك كل فريق فيها بموقفه دون أن يحاول تفهم وجهة نظر الآخر : فظن فريق الفن الخالص ، أو الفن لأجل الفن ، أن خصومهم يرمون إلى تقييد حرية الفنان وفرض موضوعات معينة عليه (وإذا حللنا أقوال بعض دعاة الفن الهادف وجدنا أن لهؤلاء بعض العذر في ظنهم هذا) - بينما ظن فريق الفن الهادف أن الحرية والتلقائية ترتبط حتما بالانعزالية والفردية (ولهم بدورهم العذر في ذلك) . ولو حلل كل من الفريقين موقف الآخر على حقيقته لوجد أنه لا تعارض بينهما على الإطلاق ، وذلك إذا استبعدنا من الموقفين ما يشوبهما من تفسيرات باطلة .

وفي هذا البحث تطبيق مفصل لهذا الرأي على مشكلة نحس في مجتمعنا الحالي إحساسا واضحا بضرورة معالجتها ، هي مشكلة التعبير الموسيقي . فالحل النهائي ، الذي نتقدم به في نهاية الكتاب ، يتمشى مع ما قلناه من أن أحوال المجتمع تنعكس على الفنان وتضفي على أعماله صبغتها الخاصة ، ومن أن هذا الانعكاس ينبغي أن يترك حتى يظهر من تلقاء ذاته بحرية ، دون أن تفرضه على الفنان أية قوة خارجية . وبهذا وحده ترتفع موسيقانا إلى المستوى الذي بلغتة الموسيقى العالمية ، ويكون في وسعنا أن نقول إن لدينا موسيقى ذات قدرة معبرة بحق .

خصائص الفن الموسيقي وعناصره...

طبيعة الفن الموسيقي ...

ليست المكانة الرفيعة التي تحتلها الموسيقى وليدة التطورات الحديثة التي مر بها هذا الفن ، بل لقد كان القدماء يؤمنون بأن للموسيقى في النفس تأثيرا يتجاوز سائر الفنون فيها . وآية ذلك تلك القصص والأساطير العديدة التي نسبت إلى الموسيقى قوى خارقة تؤثر على الطبيعة ، فتحرك الجبال مثلا ، أو على النفس الإنسانية ، فتجعلها تنقاد لإغراء عرائس البحر مع أن في ذلك حتمها . وفي عالم العقائد كان للموسيقى أهمية كبرى ، تتبدى إيجابيا وسلبيا في آن واحد . فمن انعقائد ما كانت تستعين بالموسيقى في بث الإيمان بها في نفوس الناس ، ويكفي دلالة على ذلك أن الموسيقى الأوربية خلال العصور الوسطى كانت مرتبطة بالكنيسة ارتباطا أساسيا ، بل كانت بعض أسرارها وفقا على رجال الدين الذين يتوارثونها دون أن يحاول أحدهم أن يبوح بها . ومن العقائد ما كانت تحرم الموسيقى أو تراها أقرب إلى الحلال البغيض ، وكان في ذلك اعتراف ضمني بما للموسيقى من تأثير على النفوس ، وإن يكن التأثير هنا يعد خطرا أخلاقيا ينبغي تجنبه .

وفى الفكر القديم حفظ لنا التاريخ أثرا ربما كان هو أول وثيقة تثار فيها مشكلة التأثير الأخلاقى والاجتماعى للفنون بوجه عام ، والموسيقى بوجه خاص ، أعنى جمهورية أفلاطون ، التى يوصى فيها بالعناية بالتعليم الموسيقى ، ويعده عنصرا أساسيا فى تربية النشء ، ويزدعو إلى استبعاد مقامات موسيقية معينة ، لما لها من تأثير أخلاقى وتقصى ضار .

ولكن ، هل تغير موقف المدنية الحديثة من الموسيقى ، بعد أن تخلصت الأذهان فيها من آثار السحر والخرافة ، واتخذت موقفا مستقلا عن العقائد فى نظرتها إلى الفنون بوجه عام ؟ الحق أن مكانة الموسيقى بين سائر الفنون لم تتغير ، وكل ما فى الأمر هو أن تقدير الموسيقى قد أصبح واعيا ، بعد أن تكشفت الأسباب التى من أجلها نظر إلى الفن الموسيقى فى بداية الأمر نظرة يحوطها جو صوفى خفى ، ويغلفها السحر والغموض .

فالموسيقى هى بطبيعتها أكثر الفنون استقلالا : هى ليست فنا تصويريا أو تشكليا لموضوعات يمكن الإشارة إليها ، ولا فنا تستمد عناصره من الواقع الخارجى مباشرة ، كما أنها لا يمكن أن تفهم عن طريق ترجمتها إلى وسيلة أخرى من وسائل التعبير . ولنتحدث عن كل من هذه الصفات على حدة :

فالموسيقى تتميز عن سائر الفنون بأنها لا تصور أو تقلد شيئا . فبينما نجد الرسم فنا تصويريا ، والنحت له صلة بتصوير

الواقع الخارجى عن طريق أبعاده الثلاثة ، والأدب يمثل الواقع عن طريق الرموز اللغوية ، فإن الموسيقى لا تقلد ولا تمثل شيئاً ، وهى فى هذا نمط فنى مستقل بذاته . على أن قولنا هذا ينطبق - إذا شئنا الدقة - على الأطوار القديمة للفنون الأخرى أكثر مما ينطبق على طورها الحالى : ذلك لأن الرسم والنحت - بل بعض مدارس الأدب - تنزع فى اتجاهاتها الحديثة إلى التخلّى عن مهمة التصوير والتقليد ، وتكتفى بأن توحى بمعان معينة ، دون أن نجد بين العمل الفنى وبين الواقع الذى يمثله علاقة محاكاة مباشرة . ونستطيع أن نقول إن مثل هذا الاتجاه إنما هو تقريب للشقة بين الموسيقى وبين سائر الفنون ، ولكنه بينما يتخذ صفة التطور الحديث فى هذه الفنون ، نراه طبيعة أصيلة فى الموسيقى من أول عهدها . أما إذا قيل إن الموسيقى تسعى فى بعض الأحيان إلى تقليد أصوات الطبيعة ، ففى وسعنا أن نرد على ذلك بأن هذا التقليد ، كما هو الحال فى تصوير أصوات العواصف أو الرياح فى كثير من القطع الموسيقية ذات الموضوع ، هو فى واقع الأمر إحياء بعناصر الطبيعة هذه ، وليس تقليداً لها : إذ أن الأصوات الطبيعية ، كما هو معروف ، ليست موسيقية ، لعدم انتظام ذبذباتها ، فمن المحال أن تقلدها الموسيقى مباشرة ، بل هى تهذبها وتصلقها ثم توحى بها من بعيد ، ولا يتيسر لها أن تقلد إلا أصواتاً طبيعية بسيطة فى أحوال نادرة ،

كما في الحركة الثانية لسيمفونية بيتهوفن السادسة ، حيث تقلد أصوات بعض الطيور على سبيل الحلية ، لا رغبة في التقليد المباشر ذاته .

وهذه المسألة الأخيرة تؤدي بنا إلى الصفة الثانية للموسيقى : فقد قلنا إن أصوات الطبيعة لها ذبذبات غير منتظمة ، وأنها تبعاً لذلك أصوات غير موسيقية ، ومعنى ذلك أن المادة التي يستخدمها الفن الموسيقي ، وينبئ عليها تركيباته المعقدة ، وأعني بها الأصوات الموسيقية المفردة والأنغام ، لا تستمد من الطبيعة مباشرة ، وإنما هي مادة لا بد لها من وسائل مصنوعة ، هي الآلات الموسيقية التي تصقل الأصوات وتنظم ذبذباتها ، أو الغناء المدرب الذي يختلف كل الاختلاف عن أصوات الكلام أو الصياح المعتاد . ونستطيع أن نقرب هذه الفكرة إلى الأذهان إذا أشرنا إلى استحالة تقليد الآلات الموسيقية لأصوات الكلام الإنساني ، إذ أن انتظام ذبذبات الأصوات الصادرة عن هذه الآلات يحول دون ذلك . وفي هذه الصفة تختلف الموسيقى اختلافاً واضحاً عن سائر الفنون : فالرسم يستمد مادته ، وهي الألوان والخطوط ، من الطبيعة مباشرة ، أو هو يجد فيها نظيراً لهذه المادة ، كذلك الحال في الكتل التي يستخدمها فن النحت ، والكلمات التي يستخلصها الأدب من الحديث البشري المعتاد .

ولما كانت مادة الفن الموسيقى لا تستخلص مباشرة من أى مصدر سوى الوسائل التى أعدت لأجل التعبير عن هذا الفن ، أى الآلات أو الغناء المدرب ، فقد بلغ هذا الفن حدا من الاستقلال جعل له كيانا قائما بذاته ، ويستحيل أن يرد إلى غيره . فبينما نجد الشعر مثالا قابلا - فى معانيه على الأقل - لأن يفهم إذا ترجم إلى لغة أخرى ، هى لغة النشر ، وبينما نجد الفنون المقلدة تفهم بالرجوع إلى الأصول التى تقلدها ، نجد الموسيقى لا تقبل أن تترجم إلى أية لغة أخرى . فتجربة الموسيقى تجربة لا نظير لها ، وتذوقها يتم عن طريق عملية فريدة لا تفهم إلا من خلال سياقها الداخلى وحده . والاتفعال الذى تثيره الموسيقى يستحيل أن يعبر عنه بلغة أخرى ، أو بوسيلة أخرى من وسائل التعبير ، ولا يمكن تصوره إلا بسماع هذه الموسيقى ذاتها . ومن هنا قيل إن الموسيقى لغة مستقلة ، مكتفية بذاتها .

ولكن هل الاستقلال هو الصفة الوحيدة التى يتميز بها الفن الموسيقى ؟ الحق أن الموسيقى تنفرد عن سائر الفنون بصفتين أساسيتين : صفة العمومية ، والذاتية .

أما العمومية ، فترجع إلى ما تيناه فى الفن الموسيقى من استقلال واكتفاء ذاتى . فلما كانت لغة الموسيقى لا ترتبط بموضوعاتها أى ارتباط مباشر ، ولما كانت لا تستمد عناصرها

من الطبيعة مباشرة ، بل تخلقها في مجالها الخاص ؛ فقد استحال على الموسيقى أن تقدم وصفاً مباشراً لأي موضوع خاص ، وإنما تصور دائماً انفعالات وأحاسيس عامة . ومهما حاول المرء أن يأتي بروابط بين المؤلفات الموسيقية وبين موضوعات معينة ، فلا يد أن يعترف بأن الموسيقى لا تصور في هذه الموضوعات جوانبها الجزئية ، وإنما تعبر عن الأوجه العامة فيها . والذي لا شك فيه أن الفنون الأخرى أقدر على تصوير الخصوصيات والجزئيات من الموسيقى . وإذا كان العمل الفني السليم ، سواء أكان قصيدة أم لوحة أم تمثالا ، قادرا على أن ينقلنا من موضوعه الجزئي المباشر إلى الموضوع العام الذي تندرج تحته كل الجزئيات ، فلا شك في أن هذا الانتقال يتم عن طريق قدرة تذوقية خاصة لا تتوافر إلا لمن اكتسب خبرة وفهما عميقا لطبيعة العمل الفني في هذه المجالات . أما في حالة الموسيقى ، فالتأثير المباشر لها هو الأحاسيس العامة ، ومن المحال حين تسمع قطعة تثير فيك معنى الحزن أو الحماسة أن تقول إن هذا حزن شخص معين ، أو تحمس إلى نوع معين من الأفعال ، وإنما الذي نحس به مباشرة هو شعور عام بالحزن أو بالحماسة ، لا يمكن تخصيصه إلا فيما بعد ، وبطرق ووسائل متكلفة .

وأما صفة الذاتية ، فترجع إلى ما بين الموسيقى وبين الزمان من الارتباط وثيق . ذلك لأن فنون النحت والتصوير فنون

مكانية ، تخلق في بعدين ، كالتصوير ، ، أو ثلاثة أبعاد ، كالنحت ، وتتذوق مكانيا أيضا ، أعنى أن أعمالها الفنية تدرك في لحظة واحدة ، ولا تأثير لمعنى الزمان في إدراكها إلا من حيث أنه يجلو بعض غوامض هذا الإدراك السريع الأول . أما الموسيقى ، فهي فن زمانى بالمعنى الصحيح : أعنى أن أداءها يتم خلال التعاقب الزمانى ، ولا تتصور أنغامها أو إيقاعها أو مجموعات التوافقية إلا متتالية . وبعبارة أخرى ، فالموسيقى تسير في خط زمانى رأسى ، أما فنون التصوير والنحت فتتبع مسارا مكانيا أفقيا . ولا شك في أن هذا الاختلاف راجع إلى طبيعة الوسائط الحسية التى تنقل بها هذه الفنون : فالموسيقى تنقل بالأذن ، وهى حاسة تعتمد على التعاقب الزمانى ، أما الفنون التصويرية والتشكيلية فتتنقل بالعين ، وهى حاسة مكانية تلاحظ الأبعاد الخارجية وتدرکها إدراكا مباشرا .

ولقد ربط الفلاسفة منذ عهد غير قريب بين الزمان وبين الذاتية : ذلك لأن إحساساتنا التى تصاغ في قالب مكانى ، كالمرئيات واللموسات ، هى إحساسات موضوعية ، ندرکها مباشرة بوصفها خارجة عنا ، مستقلة عن ذاتنا ، بل إن هذه الإحساسات هى أساس اعتقادنا بوجود عالم خارجى . أما الإحساسات التى تصاغ في قالب زمانى ، كالمسموعات ، فهي بطبيعتها ذاتية ، أعنى أنها تعتمد على الذات التى تتلقاها اعتمادا

أساسيا ، وتبعث فينا شعورا بأنها صادرة عن أعماقنا الباطنة .
وليس أدل على ذلك من أن التفكير بدوره ، وهو عملية باطنية
تماما ، يتخذ قالباً زمانياً ، يتمثل في تعاقب الأفكار بعضها وراء
بعض ، ولكنه يستحيل أن يتخذ قالباً مكانياً ، أى أن تشاهد
الأفكار فيه خارجياً ! فالموسيقى ، على هذا الأساس ، ألصق
الفنون بأعماق الذات الإنسانية .

من أجل هذه الصفات الفريدة كان للموسيقى مكانة خاصة
لدى المفكرين والفلاسفة ، وعندها بعضهم عنصراً من عناصر
فهمه للكون بأسره . ودارس الفلسفة لا يغيب عن ذهنه رأى
قديم يتمثل فيه قولنا هذا أصدق تمثيل ، وأعنى به رأى
الفيثاغوريين ، الذين فسروا الكون كله بأنه عدد ونغم . وإذا
كانت عبارتهم هذه عبارة مجازية ، تفسر بأنها إشارة إلى أن
للكون وجهاً كمياً ، هو العدد ، ووجهاً كيفياً ، هو ما عبروا
عنه بكلمة النغم ، فلا ينبغي أن ننسى أن استخدام الرمز ذاته
أمر له دلالاته العميقة ، وأن تعبيرهم عن كل الاختلافات والتنوعات
الكيفية الهائلة في الكون ، بكلمة النغم ، يدل على مدى اتساع
مدلول الأنغام عندهم ، ومدى ارتباطها بالطبيعة العامة للكون
في نظرهم . .

وإذا شئنا أن نعرض مثلاً لفيلسوف حديث ، فأهم
الشخصيات في هذا الصدد هي شخصية شوپنهاور . ولنقتبس

هنا كلمات لها دلالتها العميقة ، شرح بها شوبنهاور طبيعة الموسيقى في الجزء الأول من كتابه « العالم بوصفه إرادة وتمثلاً » : « إن كل النوازع والخلجات والسورات التي تتاب الإرادة ، وكل ما يجرى في باطن الإنسان ، ويطلق عليه العقل أسما سلبيا خالصا هو « الشعور » - كل ذلك يجد خير تعبير عنه في الألحان التي لا تتناهى إمكانياتها . ولكن ذلك التعبير في عموميته أشبه بالصورة الخالصة التي تجردت عن كل مادة ، فهو يعبر عن الشيء في ذاته ، لا عن مجرد الظواهر .. من تلك الصلة الوثيقة بين الموسيقى وبين الماهية الحقيقية لكل شيء ، يتضح لنا أنه إذا عبرت الموسيقى تعبيراً ملائماً عن منظر أو سلوك أو حادث أو جو ، فإن كلا من هؤلاء يتبدى لنا ويبين معناه الباطن أمامنا بوضوح ، وبهذا تكون الموسيقى خير شارح ومفسر له - كذلك يبدو لمن استجاب للتأثير سيمفونية ، أنه يرى كل أحداث الحياة والعالم في ذاتها ، مع أنه لو فكر في الأمر بروية لما وجد أى وجه للتشابه بين صوت الألحان وبين الأشياء التي تحيط به . ذلك لأن الموسيقى تختلف عن كل ما عداها من الفنون في أنها ليست صورة مقلدة للمظاهر ، أو على الأصح للمظاهر الموضوعية للإرادة ، وإنما هي صورة مباشرة للإرادة ذاتها ، تعرض المعنى الميتافيزيقي لكل ما هو طبيعي في هذا العالم ، وتوضح ما يكمن وراء كل ظاهرة من شيء

في ذاته . وعلى ذلك ، فكما يمكن تسمية العالم إرادة متجسدة ، كذلك يمكن تسميته موسيقى متجسدة » .

لن نجد فيلسوفاً تأثر بالطابع الفريد للموسيقى أكثر مما تأثر بها شوبنهور ، على النحو الذي عبر عنه في النص السابق . وحسبنا أن نشير إلى أن هذا الفيلسوف ، الذي رأى الكون كله مظاهر للإرادة ، ولم يستطع أن يهتدى إلى هذه الإرادة ذاتها مباشرة ، قد اهتدى إليها في الموسيقى ، التي لا تقلد موضوعات خارجية ، ولا تنقل أحاسيس النفس بطرق غير مباشرة ، بل تعبر عن كل أوجه الإرادة تعبيراً مباشراً لا وسائط فيه ، ومن هنا كانت في رأيه تصلح لفهم الطبيعة الكامنة للعالم ذاته ، الذي هو تجسد الإرادة ، أو إن شئت فقل تجسد الموسيقى .

على أننا لا نود أن نطيل الكلام في هذه النظرة الصوفية إلى الموسيقى وإنما الذي يعيننا هنا أن نشير إلى أن الطبيعة الخاصة للفن الموسيقي هي التي أوحى بمثل هذا الفهم لها . والأمر الذي يجب أن نتنبه إليه ، هو أن الموسيقى دائماً قن إنسانى قبل كل شيء ، أعنى أنها فن مرتبط بحياة الإنسان الواقعية ، وبصراعه خلال هذه الحياة . فمن المحال أن تفهم موسيقى أية فترة من الفترات ، إلا إذا عرفنا كيف كان الناس يعيشون فيها ، وماذا كانت نظرتهم إلى الحياة وإلى العالم وإلى المجتمع .

وقد يبدو هذا الرأي غريبا بعد ما قلناه عن استقلال الموسيقى وعموميتها وذاتيتها . فقد يفهم المرء من هذه الصفات أن الموسيقى فن مستقل عن الواقع الحى الذى يعيش فيه الناس ، وأنها تبلغ فى عموميتها حدا يبعد بينها وبين أية نظيرة خاصة إلى الحياة وإلى المجتمع ، وأن القوة الوحيدة الدافعة إلى خلقها هى المشاعر الذاتية والظروف الفردية التى يمر بها مؤلفها فحسب . على أن هذا الفهم أبعد ما يكون عن قصدنا . فكل هذه الصفات التى أشرنا إليها ، تتعلق بوسائل الخلق الموسيقى ، لا بالقوة الدافعة إلى هذا الخلق ، أو الأهداف التى يضعها الفنان نصب عينيه . ذلك لأن حساسية الفنان الصادق تجعله أكثر الناس تأثرا بأحوال الحياة المحيطة به ، فتأتى موسيقاه صورة معبرة عن هذه الأحوال ، وإن كانت وسيلته إلى الخلق الفنى ذاتية . وعلى حين تكون المعانى الموسيقية عامة ، فلا شك أنها تثير من الاتصالات ما يتلاءم مع الأفكار والمشاعر المسيطرة على ذهن الفنان . وبينما تعجز الموسيقى عن التعبير عن فكرة خاصة بعينها ، أو إحساس محدد ، أو حادثة جزئية ، فإنها تعكس بلا جدال ذلك الجو الذى تأثر به الفنان ، وتبعث فى نفوس سامعيها إحساسا يتمشى مع إحساسه عند تأليفه لها . أما استقلال الموسيقى ، فلا يعنى على الإطلاق انعزالها عن الواقع المحيط بها ، وإنما يعنى اختلاف صورتها النهائية عن صورة موضوعها ، ويعنى

أن العلاقة بينها وبين هذا الموضوع ليست علاقة محاكاة أو تمثيل
أو تصوير مباشر ، وإنما هي علاقة إحياء ، تبعثه الموسيقى فى
النفس فتخلق فيها شعورا عاما يتلاءم مع طبيعة ذلك الموضوع ،
وإن لم يكن يحاكيه بطريق مباشر .
ولست أعنى أن كل موسيقى قد اكتسب هذه الصفات ،
وأصبحت معبرة عن الواقع الحى الذى خلقت فيه مع تميز
وسائلها بالصفات الخاصة للفن الموسيقى ، ولكنى أعنى أن المثل
الأعلى للموسيقى ينبغى أن تتوافر فيه هذه الصفات ، وأن هناك
بيئات موسيقية معينة قد اقتربت من هذا المثل الأعلى ، وعملت
على تحقيقه بكل ما وسعها من جهد ، هى البيئات الموسيقية
الفريية ، وهى التى يدور حولها البحث فى هذا القسم من
دراستنا .

اللغة الموسيقية

لكل فن وجهان : وجه تركيبى ، ووجه تحليلى . أما الوجه التركيبى فهو ذلك الذى يتبدى عليه العمل الفنى فى صورته النهائية ، وموقفنا بإزاء هذا الوجه هو أن نحدد قيمته الجمالية ، ونقيسه بالمقاييس الذوقية المتعارف عليها فى ذلك الفن . وأما الوجه التحليلى ، فهو ، كما يدل على ذلك اسمه ، تحليل مفصل للمراحل المختلفة التى يمر بها العمل الفنى حتى يصل إلى صورته النهائية ، ودراسة علمية دقيقة للوسائل التى يستخدمها الفنان ، وللأساليب المختلفة التى يتأثر بها ، وللتجديدات التى يبتكرها . وكل فن سليم يجب أن ينطوى على هذين الوجهين معا ، وإذا كان الوجه الأول هو الذى يتبادر إلى الذهن لأول وهلة كلما ذكرت كلمة الفن ، فلا جدال فى أن الوجه التحليلى يمدنا بالأساس العلمى الذى يجب أن يرتكز عليه كل فن - حقا إن كثيرا من التحليلات التى نصل إليها فى دراستنا العلمية للفن ربما تكون قد طرأت على الذهن الواعى لفنان ، ولكنها مع ذلك ضرورية بالنسبة إلى الأجيال التالية ، التى ينبغى أن تبني حياتها الفنية على استيعاب علمى كامل

للتطورات السابقة في مجالها الخاص ، حتى يمكنها أن تواصل الطريق على أساس سليم . أما الآراء التي تؤكد عنصر « الفطرة السليمة » والاستعداد الطبيعي وحده ، وتهمل العنصر العلمي التحليلي ، فهي بلا شك آراء خرافية لم يعد لها مجال في عالمنا الحالي .

وأول ما ينبغي أن ندرسه في تحليلنا العلمي للموسيقى ، هو عناصر اللغة الموسيقية . ذلك لأن للموسيقى لغة خاصة بها ، ولهذه اللغة عناصر لا يؤدي كل منها عمله على حدة ، وإنما تتضافر وتتشابك كلها سوياً في إخراج المؤلفات الموسيقية وهذه العناصر هي الإيقاع ، واللحن ، والتوافق الصوتي ، والصورة أو القالب .

أما الإيقاع Rhythm ، فهو الوجه الخاص بحركة الموسيقى المتعاقبة خلال الزمان ، أي أنه هو النظام الوزني للأغنام في حركتها المتتالية . ويغلب على الإيقاع عنصر التنسيق أو التنظيم المطرد : ذلك لأن الإيقاع هو تكرار ضربة أو مجموعة من الضربات بشكل منتظم ، على نحو تتوقعها معه الأذن كلما آن أوانها . فالإيقاع إذن لا يضيف إلى اللحن جديداً ، وإنما هو تنظيم زمني لحركة اللحن ، بحيث يتناوب خلال هذه الحركة عنصر التأكيد المتوتر ، وعنصر إطلاق هذا التوتر وتخفيفه ، وهكذا .. ولقد أدرك الباحثون وثوق الصلة بين الإيقاع الموسيقى وبين النظام الذي تسير عليه حركة الجسم وحركة

الطبيعة . فللجسم حركات إيقاعية سريعة ، كالتنفس بما فيه من شهيق وزفير ، أو حركات بطيئة نسبيا ، كتعاقب الجوع والشبع ، والنوم واليقظة . وفى الطبيعة إيقاع ثنائى يتعاقب فيه الليل والنهار ، وإيقاع رباعى تتعاقب فيه فصول السنة . ومن هنا قال كثير من الباحثين بأن للموسيقى أصلا عضويا أو طبيعيا ، ما دامت الحركة الإيقاعية فيها ترديدا لحركات مناظرة لها داخل الجسم الإنسانى أو فى الطبيعة الخارجية ، مما يؤدي إلى تكوين ما يمكن أن يسمى بالحاسة الإيقاعية لدى الإنسان . وليس أدل على ذلك من أن أول استجابة للطفل أو للبدائى بإزاء الموسيقى ، تكون استجابة إيقاعية ، تتمثل فى نوع من التمايل أو الرقص البسيط مع إيقاع الأنغام . كما أن البوادر الأولى للموسيقى تكون فى كثير من الأحيان إيقاعا خالصا ، كما هو الحال لدى كثير من القبائل البدائية ، التى تنحصر حياتها الموسيقية فى دقائق أنواع مختلفة من الطبول فحسب .

أما اللحن Melody فلا يكتفى بأن ينظم ضربات الموسيقى تبعا لشدتها أو خفوتها ، وإنما يضيف إلى الإيقاع عنصرا جديدا ، هو عنصر ارتفاع الأصوات أو انخفاضها Pitch . ولا شك فى أن استعمال كلمتى الارتفاع والانخفاض هو استعمال مجازى بحت ، إذ ليست بين الأصوات علاقة مكانية من هذا النوع ، وإنما المقصود بالصوت الرفيع ، هو ذلك الصوت الذى تزداد

سرعة ذبذباته ، أما الصوت المنخفض أو العريض ، فهو الذى يزداد ببطء ذبذباته . والصوت الموسيقى عامة يتميز بانتظام ذبذباته وثباتها ، ولكن بين الصوت الواحد والصوت الذى يليه ارتفاعا أو انخفاضاً عدد كبير من الذبذبات ، ومعنى ذلك أن الأصوات الموسيقية تتوالى بحيث تقف الأذن فى مراكز معينة بين عدد كبير من الذبذبات التى تتدرج ببطء لا تميزه الأذن من تلقاء ذاتها . ومن مجموع هذه المراكز المعينة التى تقف عندها الأذن يتكون ما يسمى بالسلم الموسيقى .

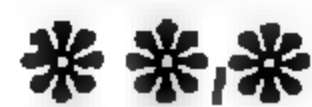
ومن الواضح أن هذا السلم يختلف من نظام لحنى إلى آخر ، فهو فى الموسيقى الغربية غيره فى الشرقية ، غيره فى الموسيقى البدائية . وإذا بدا للناس أحيانا أنهم لا يستسيغون من الألحان إلا ما صيغ فى السلم المؤلف لديهم ، واعتقدوا بعدئذ أن ما عداها من الألحان غير مقبول للأذن البشرية « بوجه عام » فما ذلك إلا بتأثير التعود ، الذى يكيف حساسيتهم الفنية تبعاً للنظام الصوتى الشائع لديهم . وفى اللحن تتوالى الأصوات ، ارتفاعاً وانخفاضاً ، وتكون للمؤلف الموسيقى حرية التنقل بها كما يشاء ، غير أن هذه الحرية ليست مطلقة ، بل تقيد بها بضعة قيود ، منها مثلاً أن الصوت الذى يمثل قاعدة السلم أو قراره Tonic هو أهم الأصوات ، وهو الذى يرتد إليه اللحن فى آخر الأمر ، حتى تحس الأذن عندئذ بأن اللحن قد انتهى نهايته الطبيعية .

فإذا انتقلنا إلى إتوافق الصوتى Harmony ، وجدنا أن هذا العنصر ، غير المعروف فى موسيقانا الشرقية ، يحتل أهمية تتزايد على الدوام . والمتتبع لتيار الموسيقى الغربية يجد أنها بينما كانت تولى أكبر اهتمامها للحن فى القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر ، فإن اهتمامها قد تحول تدريجيا إلى التوافق الصوتى ، حتى أن كثيرا من مؤلفى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، لم يعبأوا بأن تكون موسيقاهم لحنية ، وكان العنصر الأساسى لديهم هو التوافق الصوتى - والمثل الواضح فى هذا الصدد هو موسيقى ديبوسى Debussy .

وأساس التوافق الصوتى هو إيجاد الانسجام بين صوتين أو أكثر فى وقت واحد ، بينما للحن أصوات منسجمة متعاقبة . ومع ذلك ، فدراسة التوافق الصوتى لا تكتفى بالعلاقات بين مجموعة الأصوات التى تعزف فى آن واحد فحسب ، بل لا بد أن تعنى بالعلاقات بين هذه المجموعات ذاتها بعضها وبعض ، وتنظم طرق الانتقال من الواحدة إلى الأخرى ، حتى لا ينتهى اللحن ، مثلا ، بتوافق صوتى يبعث إحساسا بالتوقع والانتظار ، وإنما يمهّد مثل هذا التوافق السابق لتوافق آخر يبعث إحساسا بالاكتمال والراحة . ومع ذلك ، فجميع القواعد التى تتحكم فى التوافق قابلة للتغير ، إذ يضيف إليها التطور الموسيقى إضافات

جديدة على الدوام ، بل يسعى في بعض الأحيان إلى هدم نظم التوافق القديمة من أساسها .

أما الصورة أو القالب Form ، فهي بدورها عنصر لا تعرفه الموسيقى الشرقية ، إذ أنها تنظم العلاقات بين الأجزاء اللحنية في العمل الفني الطويل ، وتضمن الوحدة بين أجزاء القطعة كلها - وهذه كلها مشاكل لا تحتاج الموسيقى الشرقية إلى مواجهتها ! ومشاكل القالب الموسيقى عظيمة التعقيد ، لا يمكننا في هذا المجال أن نشير إليها بالتفصيل . وحسبنا أن نقول إن القطع الموسيقية الطويلة يمكن أن تميز فيها موضوعات لحنية رئيسية Themes ، وأن المؤلف يجعل لهذه الموضوعات اللحنية نظاما معينا ، ويجري عليها تنوعات واستطرادات عديدة ، تبعا لما تمليه قريحته ، وهو في كل ذلك يعالج الموضوع الأساسي واستطراداته تبعا لترتيب ونسق جرى عليه العرف الموسيقى ، وإن تكن التغيرات الجزئية فيه ممكنة في جميع الأحوال . والبحث في الصورة أو القالب الموسيقى ، هو تحليل للترتيب الذي يسير عليه المؤلف الموسيقى في صياغته لموضوعاته اللحنية الرئيسية ، وفي ثقلاته بينها وبين ما ينسجه حولها من استطرادات ، بحيث يكفل لعمله الفني تنوعا حيا ، ويضمن له في نفس الوقت وحدة شاملة .



والبحث في عناصر اللغة الموسيقية يؤدي بنا إلى تحليل الطريقة التي تتداول بها هذه اللغة . ولطريقة التداول هذه أهمية خاصة بالنسبة إلى الفن الموسيقى : ففي الفنون الأخرى ينقل العمل الفني من خالقه إلى متلقيه مباشرة ، أما في الموسيقى ، فالعلاقة ليست ثنائية مباشرة ، بل هي علاقة ثلاثية ، يتوسط فيها القائم بالأداة (سواء أكان عازفا أم مغنيا) بين المؤلف وبين المستمع . لهذا كان علينا أن نقف قليلا عند دور كل من أطراف هذه العلاقة الثلاثية في نقل لغة الموسيقى .

فالمؤلف يسجل نواتج خلقه الفني بالتدوين . ولا جدال في أن الموسيقى ، شأنها شأن أية لغة أخرى ، أفادت من التدوين فائدة عظيمة : فهو قد أعان على حفظ المؤلفات الموسيقية دون أن يتناولها التحريف أو التشويه الذي تتعرض له لو نقلت بالسماع وحده . ولا شك أن رموز التدوين الموسيقى قد ازدادت دقة وثراء على الدوام ، حتى أصبحت في العهود الأخيرة قادرة على تسجيل كل تفاصيل القطعة وألوانها ، وأصبح من الممكن ، إذا كان الأداء دقيقا ، أن تؤدي القطعة على النحو الذي أراده مؤلفها تماما ، دون أي إرشاد من المؤلف ذاته . ولم يكن الحال كذلك قديما ، حين كانت المدونات الموسيقية تخلو من بعض العناصر التي تترك لتقدير القائم بالأداء . وبفضل التدوين أيضا ، أمكن أن تحدث هذه التطورات المتعددة في الموسيقى ، التي

ازدادت بها عمقا على الدوام : إذ أن التدوين يحمي المؤلف من تلقائية الارتجال وسطحيته ، ويمكنه من صقل المادة الموسيقية الموجودة لديه وتهذيبها على أكمل وجه ممكن ، فضلا عن إضافة أبعاد جديدة إليها تزيدها عمقا وثراء .

وبهذه المدونات يبدأ عمل القائم بالأداء . فمهمته هي أن يكون وسيطا ، ينقل معاني المؤلف وأحاسيسه ، كما سطرها في مدوناته ، إلى السامعين . وأوضح ، وأبسط ، الشروط التي ينبغي توافرها في الأداء ، هو الدقة والأمانة . ولكن هذا الشرط يثير إشكالا ليس من اليسير حله . فإلى أى مدى يجب أن يذهب القائم بالأداء في دقته وأمانته ؟ تختلف الآراء في الإجابة عن هذا السؤال : فهناك رأى يحتم على القائم بالأداء أن يجرد نفسه من كل ميل شخصي ، وأن يحرص على النقل الدقيق وحده . على أن هذا الرأى يعاب عليه أنه يجعل القائم بالأداء سلبيا تماما ، فيكون أشبه بالآلة التي خلت من تصرف واع . لهذا ينادى الكثيرون بأن يتصرف القائم بالأداء تبعا لفهمه وتذوقه الخاص ، مع عدم إخلاله بالأصل الذي ينقله . والواقع أن عظماء العازفين والمغنين ، تظهر شخصيتهم بكل وضوح في أدائهم ، فتسمع اللحن الواحد منطبعا بطابع من يقوم بأدائه ، وقد يكون هذا الطابع شخصيا إلى حد بعيد . وأذكر أنني كلما سمعت « كونسرتو » يقوم بالدور المنفرد فيه عازف الكمان العظيم

« جوزيف زيجميتى Joseph Szigeti » وجدت الأداء متأثرا بأسلوب الفنان الشخصى ، الذى تدركه الأذن الخيرة لأول وهلة ، ويختلف عن كل ما عده من طرق الأداء الأخرى ، بحيث تبدو القطعة وقد اكتسبت روحا جديدة كل الجودة - كل هذا دون أدنى إخلال بالأصل . وتلك فى الحق هى صفة الأداء البارع : أن يكتسب شخصية القائم به ، ويتشرب بروحه ، دون أن يصحب ذلك أى تحريف لما يسجله المؤلف فى مدوناته .

أما دور المستمع ، فهو تلقى تلك المعانى والأحاسيس التى سجلها المؤلف ، ونقلها إليه القائم بالأداء . وإبنى لأذهب إلى أن الاستماع فن قائم بذاته ، يقتضى تدريباً طويلاً قبل أن يصل الإنسان إلى ممارسته على النحو الصحيح . ذلك لأن للاستماع درجات ومراحل متفاوتة : ففى أول مراحلها لا يكون المرء قادراً إلا على استيعاب الموسيقى الخفيفة ، ذات الإيقاع الواضح ، كالموسيقى الراقصة بأنواعها . ولما كانت هذه الموسيقى لا تتصف بالعمق ، ولا توحى بالمهابة والوقار ، فإن الاستماع إليها يكون عادة مصحوباً بأداء أفعال أخرى : كالكلاب مثلاً - فمن المحال أن تربي عادة الاستماع المركز فى هذه المرحلة . وفى مرحلة تالية تبدأ ملكة الاستماع تكتسب مزيداً من الخبرة ، ويكون فى وسع المرء أن يتذوق مقطوعات أكثر عمقا ، ولكنه لا يستطيع أن يهضمها كلها ، أو أن يدرك معنى الأجزاء المعقدة

فيها . لهذا نرى المستمع في هذه المرحلة يضيق في كثير من الأحيان بأجزاء معينة في المقطوعات التي يستمع إليها ، وقد يبرح مكانه دون أن يكمل الاستماع . وأذكر - من تجربتي الشخصية - أنني كنت في هذه المرحلة أعجز عن التذوق الكامل للقطع الغربية التي تعزف على « البيانو » أو التي تغنى بالصوت البشري . ذلك لأن ضربات البيانو في الموسيقى الغربية ، لا تملأ الفراغ الزمني بين كل علامة موسيقية وأخرى ، بل تترك ذلك للرنين الصوتي الذي تحدثه الضربة الأولى ، فكان من الصعب ملء هذا الفراغ بالنسبة إلى الأذن التي اعتادت سماع طريقة العزف الشرقية ، وكانت القطعة تبدو مجموعة من الأصوات المنفصلة التي يعجز الذهن عن إيجاد الوحدة بينها . كذلك كانت الحركات الصوتية التي يتميز بها الغناء العربي تخفى الاتجاه الرئيسى للحن ، فيصبح المرء عاجزاً عن متابعته . وخلال الصعوبات التي يواجهها المرء في هذه المرحلة ، نراه يلجأ في كثير من الأحيان إلى التشبيهات الشعرية ليغلف بها اللحن ، ويستعين بها على فهمه . على أن المثابرة على السماع كفيلة بأن تجعل المرء يتغلب على هذه العقبات ، فيمكنه التمتع بكل أنواع التأليف والأداء . وفي المرحلة الأخيرة يكتسب المرء القدرة على التذوق الفني الكامل للموسيقى ، بحيث يستطيع عندئذ أن يكشف موضوعاتها الرئيسية ، ويدرك ما طرأ عليها من تنوعات

واستطرادات ، ولا يكتفى بالسطح اللحني الظاهر للقطعة ، بل
ينفذ إلى التيارات الخلفية والاتجاهات الخفية فيها ، ويدرك
الوحدة الكامنة وراء هذه الكثرة المعقدة من الأصوات . وهذه
هى مرحلة الاستماع الكامل ، الذى لا يتطرق إليه ملل ، ولا تفوته
جزئية من الجزئيات . وهى بلا شك تقتضى قدرا هائلا من
التركيز ، غير أن الخبرة والمران كفيلا أن يجعللا هذا التركيز
أمرا غير شاق ، وبأن يمكن المرء من زيادة درجة انتباهه دون أن
يفقده ذلك لذة التمتع الجمالى بالأنعام .

وهكذا تتفاوت درجات الاستماع تبعا لخبرة المستمع ومدى
عمق تجاربه وطول مدة مرانه ، وينتهى به الأمر إلى أن يتفرغ
خلال الاستماع إلى تفهم الموسيقى بكل تفاصيلها . ولعله قد
اتضح لنا السبب الذى قلنا من أجله إن الاستماع إلى الموسيقى
فن قائم بذاته : ذلك لأنه ، فى مرحلته العليا ، ليس عملا سلبيا
كما يعنى الكثيرون بكلمة الاستماع ، وإنما هو عمل إيجابى
بكل معانى الكلمة ، يقتضى انتباهها وتركيزا لا يكتسبان إلا بعد
مران طويل الأمد ، ويقتضى تدخل الذهن الواعى ، إلى جانب
الإحساس الاتفعالى ، أى إنه عمل يشترك فيه العقل مع
الحساسية ، ويقتضى بجانب التذوق الوجدانى ، تفكيرا وتحليلا
ومقارنة .

المعنى فى الموسيقى ...

ارتبط معنى الفن طويلا بفكرة اللذة أو السرور ، فقل إن هدف كل أنواع الفنون هو أن يبعث فى الإنسان شعورا باللذة ، أو يجلب له السرور . وليس فى هذا التحديد العام ذاته ما يثير إشكالا ، وإنما تثار الإشكالات إذا كنا بصدد توضيح المقصود باللذة أو السرور . ذلك لأن البعض يفهمون اللذة بمعنى سلبى ، فتكون حالة يتقبل فيها الإنسان مؤثرا خارجيا وينفعل له فى استرخاء ، دون أن يبدى من النشاط إلا الحد الأدنى ، اللازم للإدراك البسيط وحده . ومثل هذا الفهم لمعنى اللذة الفنية يلقي اعتراضات عديدة فى كل مجالات الفنون ، وحسبنا هنا أن نشير منها إلى الاعتراضات التى توجه إليه فى مجال الموسيقى .

فاللذة السلبية فى مجال الموسيقى هى ما يسمى بالطرب ، وهى كلمة ثار حولها جدال طويل فى صحفنا المصرية فى الآونة الأخيرة ، ولكن الذى لا شك فيه أن طابع التأثير والانفعال السلبى هو الغالب عليها . فغاية ما يؤدى إليه الطرب ، إذا اتخذ هدفا للتأثير الموسيقى ، هو أن يبعث فى الإنسان انفعالا ،

إما أن يكون هادئاً يلفف أعصابه ويدفع عنه متاعب الحياة ،
وإما أن يكون عنيفاً ينسيه مشاكله الواقعية ويشغل أعصابه
عن الاهتمام بالأمر الجدية في الحياة . والحق أن الكثيرين
يعتقدون أن هذه هي الوظيفة الحقيقية للموسيقى ، وأن مهمتها
ترفيهية فحسب .

على أنه لو كانت هذه هي المهمة الحقيقية للموسيقى ، لما
جاز لنا أن نتحدث عن أى معنى لهذا الفن . ذلك لأن مجال
المعاني أعلى من مجال الانفعالات السلبية التي لا تتيقظ فيها
الملكات الواعية إلا في أدنى صورها . فهل تخلو الموسيقى
بحق من أى معنى ؟ لا شك أن مثل هذا الخطأ في فهم وظيفتها
لا يرجع إلا إلى التعود على أنماط معينة من الموسيقى ، هي
التي تبث في الإنسان اعتقاداً بأن مهمتها أن تطربنا سلبياً
فحسب . ولو اتسعت تجربة المرء الموسيقية ، واستوعبت
الأنماط الرفيعة منها ، لأدرك أن للموسيقى معنى بالفعل ، معنى
إيجابياً تاماً ، لا تكتفى فيه بأن تهز أعصاب المرء أو تثير
الانفعال فيه ، وإنما تضيف إلى ذلك إيقاظ العقل بـ عن طريق
الحواس بـ وتنبيه الملكات الواعية ، وكشف حقائق جديدة
كانت النفس تجهلها من قبل . والحق أن هذه هي المهمة السامية
للفن : ألا يكتفى بالتأثير السلبي فينا ، بل أن يقدم إلينا شيئاً
إيجابياً ، ويكسبنا مزيداً من المعرفة بالحياة التي نعيش فيها ،

كل فن بطريقته الخاصة ، التي تختلف بالطبع عن طريقة التعلم أو التلقين العقلي المباشر . وبهذا المعنى وحده ينبغي أن نفهم الموسيقى .

ومهمتنا الآن هي أن نبحث في هذه الطريقة الخاصة التي تتميز بها الموسيقى في التعبير عن معانيها . وإذا كنا قد بحثنا من قبل في عناصر اللغة الموسيقية بحثا تحليليا ، فعلينا الآن أن نبحث في الطريقة التي تصل بها الموسيقى في صورتها النهائية إلى أذهاننا ، والتأثير الخاص الذي تتميز به في نقل معانيها .

ولقد اعتاد كثير من الناس أن يفهموا الموسيقى فهما شاعريا : بمعنى أنهم يبحثون عن معان أدبية ، أو صور حسية ، في كل لحن يستمعون إليه . ويبرر بعض المفكرين النظريين هذه الظاهرة بتقسيمهم الموسيقى إلى نوعين : نوع خالص أو مجرد ، ونوع ذي موضوع أو برنامج . فالنوع الأول لا يشير في الأذهان صورا على الإطلاق ، وإنما هو نماذج صوتية جميلة ينبغي أن تسمع لذاتها فحسب ، ومن أمثلته ، في موسيقى بيتهوفن ، الرباعيات ^{Quartet^s} . أما النوع الثاني ، فيقصد به تصوير موضوع معين ، وتصور هذا الموضوع خلال السماع يزيد من فهمنا للموسيقى ، ومن أمثلته لدى بيتهوفن أيضا ، السيمفونية السادسة (الريفية) . وهكذا يجد أصحاب هذا التقسيم عذرا لأولئك الذين يحشدون كل ما يستمعون إليه

بالتخيلات اللفظية أو التصويرية ، بل إن البعض يرسم للموسيقى الخالصة ذاتها صوراً معينة ، هي بدورها صور هندسية مجردة ، كالخطوط المتعاقبة التي صور بها وولت ديزنى مقطوعة باخ (توكاتا وفيوج) فى فيلمه الموسيقى (فانتازيا) .

على أن هذا التقسيم الثنائى للموسيقى لا يحل أى إشكال : فستظل هناك مؤلفات موسيقية عديدة لا ندرى تحت أى النوعين تندرج . ولنأخذ مثلاً - فى موسيقى بيتهوفن أيضاً - السيمفونية التاسعة . فهل هى موسيقى مجردة ؟ من المحال أن نقول إن هذه الموسيقى نماذج صوتية جميلة فحسب ، وأنها لا تحمل إلينا أحاسيس أو معانى أو أفكار . ولكن ، هل هى إذن موسيقى ذات موضوع أو برنامج محدد ؟ الحق أننا لو حاولنا أن نحدد هذا الموضوع أو البرنامج ، لما أمكننا أن نرسم له خطوطاً واضحة على الإطلاق ، ولوجدنا أن من الممكن استبدال كثير من التشبيهات أو الأفكار بتشبيهات وأفكار أخرى لا تقل عنها انطباقاً على الموسيقى .

والذى يمكننا أنؤكدده هو أن الفارق بين الموسيقى المجردة والموسيقى ذات الموضوع فارق فى الدرجة فحسب . ففى وسعنا أن نقول إن كل موسيقى هى ، بمعنى معين ، موسيقى ذات موضوع ، إذ أنها ، من حيث هى إنتاج فنى صادق ، مرتبط بحياة مؤلفه وبمجتمعه ارتباطاً وثيقاً ، لا بد أن تعبر عن



یسو فیل

معان نستطيع نحن أن نهتدى إليها . غير أن هذه المعانى ، فى
الجزء الأكبر من الإنتاج الموسيقى المؤلف ، لا يمكن أن تكون
جزئية محددة ، نستطيع الإشارة إليها أو الاتفاق عليها بالإجماع ،
بل إن الموسيقى ، كما قلنا من قبل ، تتجاوز نطاق الجزئيات
إلى الكلّيات . ولذا كان فى وسعنا أن نقول إن كل موسيقى
هى - بمعنى آخر - موسيقى مجردة ، ما دامت تعلو على
التفسيرات الجزئية المخصصة . فهاتان الصفتان ، أعنى كون
الموسيقى ذات موضوع ، أو كونها مجردة ليستا أساسا
لتصنيف المؤلفات الموسيقية ، وإنما هما بالأحرى وجهان
متباينان للتعبير الموسيقى ذاته . وهذا لا يمنع على الإطلاق من
وجود مؤلفات معينة تقف فى هذا الطرف أو ذاك : فالرباعيات
فى الطرف الذى تبلغ فيه المعانى أعم درجة ممكنة ،
والسيمفونية الريفية تقف فى الطرف الآخر ، الذى يحدد فيه
مؤلفه النطاق الذى ينبغى أن تفهم مقطوعته من خلاله - وعلى
أية حال فهذا النوع من الموسيقى ذات الموضوع الصريح قليل .
وأغلب المؤلفات تجمع بين صفة وجود الموضوع ، فى صورة
معان عامة ، وصفة التجريد ، التى ترجع إلى عمومية هذه
المعانى ذاتها .

ولقد أجريت تجارب طريفة لمعرفة الأنماط المختلفة من المستمعين
فى فهمهم للموسيقى ، نشرها ماكس شون Max Schoen

في كتاب « تأثيرات الموسيقى » The Effects of Music
فقدت قطع موسيقية مختلفة لجمهور فيه الموسيقيون المحترفون ،
وفيه ذوو الثقافة الفنية الرفيعة ، ولكنهم ليسوا موسيقيين ، وفيه
من يحب الموسيقى سماعا ، ومن لا يتذوقها على الإطلاق .
ولوحظ أن ذوى الذوق الفنى الرفيع ، الذين لا يحترفون
الموسيقى ولا يعرفون أصولها ، يلجأون دائما إلى التشبيهات
فى فهمهم للموسيقى ، وإلى إيراد الارتباطات التى تذكرهم بها ،
أما محترف الموسيقى ، أو ذلك الذى اكتسب دراية بأصولها ،
فلا يفكر أثناء الاستماع إلا فى الموسيقى من حيث هى موسيقى ،
ويتمتع بها تمتعا جماليا يخلو من أية صورة تخيلية أو تشبيهية .
ومن هذه التجارب نستطيع أن نستنتج أن الخبرة الطويلة
تؤدى بالمرء إلى أن يفهم الموسيقى على النحو الصحيح ،
فلا يحشدها بالمعانى الجزئية ، إذ أن الموسيقى تقبل عديدا
منها ، وإنما يكتفى بالاستمتاع بها دون إقحام للخيال الشعري
أو التصويرى .

وهنا قد يتساءل المرء : هل تعنى قابلية القطعة الموسيقية
الواحدة لتفسيرات مختلفة ، أن الموسيقى لا تعنى شيئا على
الإطلاق ، وأن لكل فرد أن يفهمها كما يشاء ، وفهمه فى كل
الأحوال باطل ؟ الواقع أن هذه النتيجة أبعد ما تكون عما نهدف
إليه . فلموسيقى ، كما أكدنا من قبل ، معنى بالضرورة ،

غير أن من طبيعتها أن يكون هذا المعنى عالياً على التشبيهات
الجزئية التي يلجأ إليها أصحاب المزاج الشعري أو الرومانتيكي
من غير الخبراء في الموسيقى ، الذين يؤكدون أن هذه الحركة
من سيمفونية بيتهوفن الخامسة (مثلاً) تشير إلى ضربات
القدر ، وتلك تعنى الاستسلام له ، وهذه يمثل بها الصراع
معه ، والأخيرة تعنى الانتصار عليه ... إلى آخر هذه
التشبيهات الأدبية التي تسيء إلى المتعة الجمالية أكثر مما تعين
على تحقيقها ، ذلك لأن أقصى ما تستطيع الموسيقى أن تبعثه
فينا ، هو أن تضيف علينا معاني وأحاسيس عامة ، أي أنها
تخلق فينا « جوا » معيناً ، يمكننا أن ندرك تياره العام ، ولكننا
لا نستطيع أن نحدد تفصيلاته الجزئية ، ولن نستفيد شيئاً
لو استطعنا ذلك .

كل هذه الأفكار عن صلة المعنى الموسيقي بمجال التشبيهات
الشعرية أو التصويرية تؤدي بنا ضرورة إلى بحث علاقة الموسيقى
بمجال مرتبط بها أوثق الارتباط ، وأعنى به مجال الكلمات ،
الذي اختلط بها اختلاطاً وثيقاً في الغناء . فإلى أي مدى تفيد
الكلمات المرتبطة بالموسيقى في تحديد معانيها ؟ وهل يزداد
معنى الموسيقى دقة ووضوحاً إذا شرح عن طريق الأغنية ؟

لكي نجيب عن هذا السؤال ، ينبغي أولاً أن تفهم العلاقة
بين الغناء والموسيقى فهما صحيحاً . فليس الغناء أمراً دخيلاً

على الموسيقى ، أو عنصرا أضيف إليها فيما بعد ، بل إن العلاقة بينهما عكس ذلك : فالموسيقى هي التي استمدت من الغناء . ذلك لأن الفن الموسيقي قد بدأ منذ أن تعلم بعض المنشدين كيف ينظمون طريقة إنشادهم على نحو إيقاعي منغم ، وظل فن الأنغام مرتبطا بالغناء طويلا ، وعندما ظهرت الآلات الموسيقية : كان الغرض منها هو مساعدة الصوت البشرى أو تقويته أو تزيينه . وبعد تطور طويل بدأت الآلات تستقل عن الصوت تدريجيا ، ونظرا لاتساع مجال التعبير بها ، فقد أخذت تفوقه بالتدريج ، حتى أصبحت موسيقى الآلات هي الأساسية عند الغرب ، وإن كان فن الغناء لا يزال على ازدهاره . وعلى ذلك فتطور علاقة موسيقى الآلات بالغناء تتلخص في أنها كانت تعتمد عليه في أول الأمر اعتمادا تاما ، ثم استقلت عنه فيما بعد . وهذا الاستقلال الذي أصبحت تتصف به موسيقى الآلات في الوقت الحالى هو في ذاته دليل على أن الأنغام الخالصة ، دون أية كلمات مصاحبة ، هي وسيلة كافية للتعبير . بل إن هذه بعينها هي الصفة المميزة للتعبير في الموسيقى : أن يكون عاما ، مستقلا عن كل وسيلة لتخصيص معانيه . فإذا قيل إن هناك وجها عاما للموسيقى الغربية لم نتحدث عنه ، وهو الفنون الغنائية ، كالأوبرا ، قلنا إن هذا الوجه ليس استثناء لهذه القاعدة . فالأصوات البشرية في الأوبرا إنما تعامل معاملة

الآلات الموسيقية ، أعنى أن المقصود منها هو التأثير عن طريق
أنغامها ، لا عن طريق كلماتها . والدور الذى تلعبه الكلمات فى
الأوبرا دور غير كبير ، فما هى الا وسيلة لإظهار الصوت البشرى ،
ومطية له فحسب . والمستمعون إلى الأوبرا لا يترددون عليها من
أجل ما فيها من كلمات ، بل من أجل موسيقاها : موسيقى الآلات
وموسيقى الأصوات معا .

فللموسيقى أذن قدرة معبرة بذاتها ، وهى ليست فى حاجة
إلى معونة الكلمات النثرية أو الشعرية لإكمال قدرتها التعبيرية ،
بل إن قوتها لتكمن فى استقلالها ، وفيما لها من كيان خاص ينقل
لنا معانى عامة حقا ، ولكن عموميتها هى أصل روعة هذا الفن .

على أن هناك موسيقيا واحدا له رأى آخر فى علاقة الموسيقى
بالكلمات أو الشعر ، ولن يكمل عرضنا للقدرة التعبيرية فى
الموسيقى إلا إذا ناقشناه — هذا الموسيقى هو رتشارد فاغنر .

فقد رأى فاغنر — وهو فى رأيه هذا يتفق مع ما قلناه —
ها هنا — أن تعبير الموسيقى عام إلى حد بعيد ، فمعانيها لا تحدد
فى نطاق واضح يدركه الذهن عن وعى ، بل هى غامضة مبهمة ،
تتسع لعدد من التفسيرات والتأويلات . فهى فى رأيه تتعلق حقا
بالمجال الباطن للنفس الإنسانية ، ولكنها لا تقدم عن هذا المجال
صورة واضحة المعالم . ومن جهة أخرى ، فهو يرى أن الشعر
قد ابتعد عن المجال الباطن ، وأصبح أميل إلى سرد الحوادث

الخارجية التى لا تتغلغل فى أعماق النفس . أما محاولة التقريب بين الموسيقى والشعر فى الأوبرا المعتادة ، فيصنفها بأنها محاولة سطحية ، تظل الموسيقى فيها هى الطاغية . لهذا دعا قاجنر إلى خلق « الدراما الموسيقية » ، التى تحاول الموسيقى فيها أن تقترب من الشعر إلى أقصى حد ، ويعمل الشعر من جهته على تكملة الموسيقى ، إذ أن الكلمات ، بما تثيره من معان عقلية ، تأخذ طريقها إلى النفس بتوسط الذهن أو العقل ، وهى مع ذلك ، وربما من أجل ذلك ، تستطيع بسهولة أن تحدد المعنى الذى ترمى إليه ، وتخصص الانفعال الذى تنتجه إلى إثارته . فالموسيقى والشعر إذن وجهان يكمل كل منهما الآخر فى الدراما كما تصورها قاجنر : الأولى تنفذ إلى أعماق النفس مباشرة ، ولكنها لا توجهها وجهة محددة ، بل يتولى الشعر هذه المهمة ، فتوضح كلماته معالم الصورة التى قدمتها إلينا الموسيقى فى إطار مبهم .

وفى ضوء ما قلناه من قبل ، يمكننا أن نهتدى إلى عناصر النقد الذى يوجه إلى رأى قاجنر هذا . فمن الخطأ البين ، الاعتقاد بأن عمومية التعبير الموسيقى هى مصدر نقص فيه ، بل إن هذه هى طبيعة ذلك التعبير . وليست الموسيقى فى حاجة إلى فن آخر مكمل ، كالشعر ، حتى تعوض هذا النقص المزعوم . وللمرء أن يشك فى القيمة الحقيقية لهذا العمل الفنى الجامع Gesamtkunstwerk الذى دعا إليه قاجنر ، والذي يتضافر فيه ،



دکتر محمد علی قزوینی

مع الموسيقى ، الشعر والتصوير . (فى المناظر المسرحية) والتمثيل والرقص فى بعض الأحيان . ذلك لأن كل هذه العناصر الفنية مجتمعة ، لا تجلب متعة تفوق تلك التى يستشعرها المرء إذا استمع إلى سيمفونيات بيتهوفن أو برامز مثلا . والذي لا شك فيه أن رواد المسارح التى تؤدي فيها درامات قاجنر ، لا يؤمنونها من أجل ما فيها من شعر ، ولا ما فيها من تمثيل أو مناظر مسرحية بارعة ، بل من أجل ما فيها من موسيقى وغناء مصاحب لها فحسب . وما كان قاجنر بالشاعر الممتاز ، كما ظن الكثيرون ، بل إن الميدان الذى جلب له الشهرة هو الموسيقى وحدها .

وأخيرا ، فعلينا أن نؤمن بأن للموسيقى ، فى مجالها الخاص ، قدرة تعبيرية كاملة ، وأنها فن مكتف بذاته ، وأن عمومية معانيها مصدر قوة لها ، إذ أن المؤلفات الموسيقية ذات الموضوع الواضح ، الذى نستطيع أن نشير إليه لأول وهلة ، هى عادة أضعف تأثيرا من تلك التى تؤثر فىنا تأثيرا عاما ، هو حقا مبهم ، ولكن صداه فى انفعالاتنا وأذهاننا واضح كل الوضوح .

النظور الموسيقي

فى وسعنا أن نلخص التطور الذى مرت به الموسيقى من حيث قدرتها التعبيرية ووظيفتها وأسلوبها فى عبارة واحدة ، هى أنها قد سارت تدريجيا فى طريق طويل ، تحولت فيه من فن ذى نطاق ضيق فى تعبيره ووظيفته وأسلوبه ، إلى فن شامل ذى صبغة إنسانية عامة ، وثيق الصلة بالحياة وبالمجتمع الإنسانى الكبير .

ولسنا بحاجة إلى أن نعيد هنا ما ذكرناه فى الفصل السابق عن تطور القدرة التعبيرية للموسيقى ، وكيف أصبحت هى وحدها قادرة على نقل كل المعانى التى تدخل فى نطاق قدرتها هذه ، دون حاجة إلى أن تستعين بالشعر أو بأى فن آخر يضاف على هذه المعانى مزيدا من التحديد . وبالحديث نود أن نشير إليه فى هذا المجال ، هو أن هذا التطور ، الذى أكد للموسيقى استقلالها بوصفها فنا له كيان بذاته ، قد أكسبها فى نفس الوقت صبغة الفن الإنسانى العام ، الذى يعلو على كل الحدود والفواصل التى تفرق بين البشر . ذلك لأن الموسيقى لو كانت قد ظلت على تقيدها بالشعر ، لأدى ذلك إلى صبغتها بصبغة

محلية ، ترتبط باللغة الخاصة لذلك الشعر في يثاته المختلفة ،
وبالحوادث أو المعانى المتباينة التى يعبر عنها ، والتى قد لا تفهم
من حيث هى أعمال فنية إلا فى هذه البيئات وحدها . ولا شك
أن أمرا كهذا كان كفيلا بأن يقضى على طابع الشمول الذى ينفرد
به الفن الموسيقى . أما استقلال الموسيقى ، فقد أدى بها إلى أن
تصبح أكثر الفنون عمومية ، وأبعدها عن التقيد بالفواصل
والحدود المحلية التى تميز جماعة بشرية عن الأخرى . والحق
أن أى فن آخر لا يمكن أن يبلغ ما بلغته الموسيقى فى هذا
المضمار : ففى كل الفنون الأخرى نوع من التعبير العيى الملموس ،
الذى يرتبط - قطعا - بتجارب معينة قد لا تفهم أحيانا إلا فى
نطاق سياقها المحلى . أما الموسيقى ، فإن الصبغة العامة التى
لاحظناها عليها تجعلها أعم اللغات الفنية وأشملها . وإذا كان
هذا الرأى ينطبق - إلى حد غير قليل ، ولا أقول إلى حد تام -
على (المعانى) التى تعبر عنها الموسيقى ، من حيث أن عموميتها
أوسع من أن تنحصر فى مجال أو نطاق خاص ، فإنه ينطبق بمزيد
من الدقة على « وسائل » التعبير الموسيقى ، أعنى الأصوات
وتفاعلاتها ، التى تكون لغة تستجيب إليها الحساسية البشرية
بطريق مباشر ، دون حاجة إلى أية وساطة . وعلى أية حال
فسوف نزيد هذا الموضوع بحثا وتحليلا عند الكلام عن الموسيقى
والطابع القومى ، لنختبر حجج أنصار « المحلية » أو « القومية »
فى الموسيقى .

أما التطور في وظيفة الموسيقى ، فقد سار في نفس الاتجاه :
أعنى أنه أدى إلى تحويل الموسيقى من فن يخدم أغراضا خاصة ،
إلى فن إنساني يفى بالمقتضيات البشرية عامة - فقديما كانت
الموسيقى وثيقة الارتباط بالسحر ، فلا يستخدمها سوى تلك
الفئة القليلة التي تقوم بالأعمال السحرية الغامضة - وتلك
بلا شك هي أضيق المراحل نطاقا بالنسبة إلى أداء الموسيقى
لوظيفتها : إذ أنها كانت عندئذ عملا سرريا غامضا ، يستعان به في
تحقيق أغراض جماعة محدودة من الناس ، ويحرم على الآخرين
الاطلاع على أسرارهم ، أو حتى تذوقه إلا فيما يخدم الأغراض
السحرية . ولما كانت أعمال السحر في كثير من المجتمعات محرمة
أو غير مشروعة ، تهدف إلى أغراض خارجة عما يقره المجتمع ،
فمن الجائز أن ارتباط الموسيقى به في العهود القديمة هو الأصل
الأول لما شاع في بعض العقائد من تحريم أو كراهية لها .

وفي العصور الوسطى أصبحت وظيفة الموسيقى ، في الغرب ،
هي خدمة أغراض الكنيسة ، والمساعدة في أداء الطقوس الدينية .
وعلى الرغم من أن هذه الوظيفة أوسع نطاقا من الوظيفة المرتبطة
بالسحر ، فإن مجالها كان لا يزال محدودا ، بل إن طابع الغموض
والسرية كان لا يزال قائما ، إذ أن الكثيرين من العارفين بصناعة
الموسيقى كانوا في ذلك الحين يضنون بها على من عداهم ،
ويحتكرون أسرارها لأنفسهم ، ويوجهونها وجهة تتمشى مع

أغراضهم الخاصة . ومن الحال في ظروف كهذه أن تكون الموسيقى
فنا إنسانيا عاما .

وفي أوائل العصور الحديثة ، حدث في الغرب تطور أدى إلى
توسيع نطاق وظيفة الموسيقى ، وإن كانت قد ظلت بعيدة عن
النطاق الإنساني العام . فقد انتقلت الموسيقى من الكنائس إلى
قصور الأمراء والنبلاء الإقطاعيين ، وكان ذلك الانتقال طبيعيا ،
إذ أن مركز السلطة ذاته قد انتقل من الكنيسة إلى الحكام المحليين
في أوروبا ، فضلا عن أن كثيرا من رجال الدين كانوا في الوقت
نفسه من كبار الإقطاعيين . وبعد أن كان الموسيقى تابعا للكنيسة ،
أصبح يعمل في خدمة الأمير ، شأنه شأن أى واحد من أصحاب
الوظائف في القصر . وكانت مهمة الموسيقى عندئذ هي أن يؤلف
مقطوعات يقصد بها الترويح عن الأمير وعن ضيوفه في الحفلات
الخاصة . ولا شك أن كثيرا من هذه المقطوعات كانت تتعدى
هذا النطاق الضيق ، وتنتشر بين جماعة أوسع ، غير أن مجالها
الأصلى كان تلك الجماعة المحدودة التي يكونها الأمير وخاصته ،
وهدفها هو إشاعة المرح والسرور في نفوسهم فحسب . عندئذ
كان من الطبيعي أن يعجز الموسيقى عن التعبير عن معان إنسانية
عامة ، أو أن يعكس في موسيقاه أحاسيسه وانفعالاته الحقيقية ،
وإنما كان يقدم قطعا يغلب عليها طابع الرقص الخفيف ، أو قطعا
تكشف عن البراعة في العزف ، وتتناسب مع طبيعة الجمهور الذي
توجه إليه .

ولا جدال في أنه ، إذا استثنينا حالات فردية قليلة ، كان من المستحيل على الموسيقى عندئذ أن يسير وحده في اتجاه مستقل ، بينما كانت كل الأوضاع الاجتماعية الأخرى توحى بالخضوع لاستبداد طبقة الإقطاعيين الكبار . ولم يبدأ التحرر الحقيقي في ميدان الموسيقى إلا بعد أن حدث تحرر مواز له في ميدان العلاقات الاجتماعية العامة . ومن الظواهر التي لا ينبغي أن تمر بنا دون تعليق نستنبط فيه دلالتها العميقة ، أن آخر الموسيقيين التابعين ، الذين عاشوا معتمدين على وظائفهم لدى أمير من الأمراء ، كان موتسارت ، الذي مات في عام ١٧٩١ ، أي في الوقت الذي كانت الثورة الفرنسية فيه قد بلغت أوج احتدامها . فبعد هذه الثورة ، التي قلبت الأوضاع الاجتماعية رأسا على عقب ، وأكدت مبادئها احترام الشخصية الإنسانية ، وقضت على سلطان الإقطاعيين نهائيا ، لم يظهر موسيقى واحد من التابعين ، بل اتسع المجال لوظيفة جديدة للموسيقى ، ظهرت بأجلى معانيها عند بيتهوفن ، وهي وظيفة التعبير عن المشاعر الإنسانية المستمدة من أعماق التجارب الواقعية للفرد في مجتمعه . وإذا كان تجديد بيتهوفن يبدو ، لمن يتتبع التاريخ الموسيقي وحده ، طفرة جبارة ليس لها نظير ، فإنه يبدو أمرا طبيعيا إذا ربطنا تاريخ الموسيقى بالتاريخ الاجتماعي العام . ومنذ ذلك الحين تأكدت هذه الوظيفة الجديدة للموسيقى ، وأصبحت هي المحور الذي تدور حوله الأعمال الرائعة في هذا الفن .

على أننا لا نستطيع أن نقول إن تحرر الفنان قد أصبح تاما ،
وأنه يستطيع الآن أن يعبر عن تجاربه الإنسانية تعبيرا خالصا
لا يعوقه عائق . ذلك لأن الفنان الموسيقي بعد أن استقل عن تحكم
الأمير أو الإقطاعي ، قد بدأ يستعين بالناشرين والمنظمين من أجل
كسب عيشه . ولو راجعنا تاريخ حياة الموسيقيين المشهورين ،
لوجدناه حافلا بأمثلة استغلال تجار الموسيقى لهم . ولكن هذا
الاستغلال قد اتسع نطاقه في القرن العشرين إلى حد لا نظير له .
فقد أدى التوسع في تطبيق الكشوف العلمية في مجال الموسيقى ،
إلى أن تضاعف عدد المستمعين آلاف المرات ، بل أصبح الاستماع
إليها أمرا يكاد يكون في ميسور الجميع ، عن طريق الإذاعة
اللاسلكية والتسجيلات . ولقد كان مثل هذا الأمر كفيلا بأن
يؤدي إلى بعث نهضة موسيقية هائلة ، ولكن الذي حدث هو
أن مديري الأعمال والمنظمين وأصحاب الشركات ، قد استغلوا
هذا التوسع على نحو أدى إلى أن يضيق به الموسيقيون أنفسهم .
ومن أمثلة ذلك ما يلاحظه موسيقي أمريكي معاصر هو
Roger Sessions من أن الفنان قد أصبح خاضعا لمشيئة السوق ،
ولما يمليه عليه المتعهد بتنظيم أعماله الفنية ونشرها ، ومن أن
المستمع قد أصبح « مستهلكا » ينبغي إرضاءه بطريقة لا تختلف
كثيرا عن الطرق التجارية المعتادة ^(١) ولا شك أننا لا نستطيع ،

(١) انظر لهذا الموسيقي كتاب :

The Musical experience of composer, performer, listener.
Princeton 1950. Pp. 91, 92.

فى مثل هذه الظروف ، أن تتحدث عن تحرر موسيقى كامل ،
طالما كان الفنان خاضعا لتقلبات السوق ومقتضياته . غير أن
ما يقيد حرية الفنان فى مثل هذه المجتمعات هو ذاته ما يقيد حرية
كل فرد آخر فيها ، وأعنى به الاستغلال الجشع الذى تتميز به
الشركات الكبرى فى معاملاتها . وفى مثل هذه المجتمعات لا يكون
من المستغرب أن نجد الفن الموسيقى الصحيح يعانى تأخرا كبيرا .
وإذن ، فلنا أن نقول إن فنا كالموسيقى يقتضى ، إذا شاء أن
يصل إلى التحرر الكامل فى أداء وظيفته ، أن يتخلص من تحكم
الاستغلال التجارى ، بحيث تتوافر للفنانين حياة مستقرة هادئة ،
تضمن للكفاءات الصحيحة منهم أن تظهر وتتفوق بمجهودها
الخاص ، دون أن تتدخل العوامل الاستغلالية المصطنعة فى رفع
شأن البعض وخفض البعض الآخر لاعتبارات قد لا يكون لها فى
كثير من الأحيان صلة بالفن ذاته . ومع ذلك ، ففى وسعنا أن
نقول إن الموسيقى ، على الرغم من هذه القيود التى لا زالت
تكبلها فى كثير من المجتمعات ، قد أصبحت فنا إنسانيا شاملا ،
وتجاوزت وظيفتها نطاق التعبير عن مقتضيات فئات قليلة من
الناس ، فأصبحت تتحدث بلسان الإنسان بوجه عام ، وترتبط
بمشاكله الحقيقية أوثق الارتباط .



فإذا انتقلنا إلى الحديث عن التطور فى أسلوب الموسيقى ،



أو في طرق أدائها ، لوجدنا أن هذا التطور قد سار دائما نحو تحقيق الغاية العامة التي تحدثنا عنها من قبل . فكل الكشفوف التي استحدثها الموسيقيون منذ عهد باخ حتى عصرنا القريب ، كانت ترمى إلى زيادة القدرة التعبيرية للموسيقى ، وإلى توسيع نطاق لغتها حتى تفي بمقتضيات هذا الفن الإنساني الرفيع .

ولقد ظل التطور في هذا الطريق يسير متصلا ، فيأتي كل فنان بتجديدات رائعة سرعان ما تندمج في التراث الموسيقي القديم ، لتكون معه مركبا أعمق وأغزر مما عرف من قبل . وأدى تدرج هذا التطور إلى تمكين الناس من فهم كل تجديد ذي قيمة ، واستيعابه سريعا ، ثم ضمه إلى تلك الذخيرة الضخمة من الكشفوف والتجديدات ، التي حفل بها تاريخ الموسيقى الحديثة . وكان التجاوب يسود دائما بين جماهير المستمعين وبين الفنانين — هذا إذا استثنينا حالات قليلة من عدم الاعتراف ، سرعان ما كان يعقبها تقدير كامل للفنان إذا كانت مؤلفاته تستحق ذلك .

غير أن تاريخ الموسيقى فوجيء ، في أواخر القرن التاسع عشر ، والرابع الأول من القرن العشرين ، بحركة موسيقية تكاد ترمى إلى اقتلاع الماضي من جذوره ، وإلى استحداث تجديدات ، أو على الأصح انقلابات ، في الأسلوب الموسيقي ، تكاد تنكر التطورات الماضية ، أو تترفع عن الاندماج فيها . وللمرة الأولى في تاريخ الموسيقى ، يحدث تجديد يعترف مبتكروه ذاتهم بأنه

لا يهضم ولا يفهم إلا بعد عناء طويل ، ويؤكدون — رغم ذلك — أن عدم فهم الناس له لا ينقص من قدره شيئاً ، بل يصرّون على أن هذا الاتجاه هو وحده الذى ينبغى أن تسير فيه الموسيقى إذا شئت أن تخرج عن دائرة التكرار الرتيب .

وهكذا ظهرت « ابتكارات » عديدة فى كل ميادين الموسيقى : فعند شونبرج Schönberg يقضى تماماً على السلم الغربى بفرعيه : الكبير والصغير ، وتزول أهمية الأبعاد بين الأصوات ، ويصبح لكل نصف صوت من الاثنى عشر نصفاً التى يتكون منها ذلك السلم ، نفس الأهمية التى للآخر . وتبع ذلك تغير أساسى فى توافق الأصوات ، فلم تعد القاعدة فيه إحداث توافق بين أصوات تنتمى إلى سلم واحد يتمشى مع الاتجاه الذى يسير فيه اللحن فى موضع التوافق ، وإنما أصبح التوافق بين أصوات منفردة ، أو مجموعات من الأصوات ، ينتمى كل منها إلى سلم مختلف . وحدثت تغيرات موازية فى « صورة » الموسيقى أو قالبها على يد سترافنسكى Stravinsky ، فلم يعد الفنان يبالى بالصورة التقليدية بل أصبح انطلاق اللحن « حراً » لا يعوقه شيء . ومنذ ذلك الحين أخذت التجديدات تتوالى ، وتبارى الموسيقيون فى كشف قواعد غير مألوفة ، أو فى الخروج عن القواعد المألوفة ، بل أتى على الموسيقى وقت ظن فيه أن القوالب القديمة قد اندثرت تماماً ، وأن الاتجاه الثائر الجديد قد استقر نهائياً . غير أن مثل



میر افشار

هذه الحمى التجديدية التى بلغت أوجها فى الربع الأول من القرن العشرين ، أخذت بعد ذلك تفر رويدا رويدا ، وبدأ الفنانون ينظرون بعين نقدية إلى الكشوف الثائرة السابقة ، يستبعدون منها الكثير ، ويستبقون منها ما يؤمنون حقا أنه يضيف على الفن الموسيقى لونا جديدا ، يتلاءم مع الألوان الزاخرة التى أضفها عليه السابقون . ونستطيع أن نقول إن الأسماء التى تتألق اليوم فى عالم الموسيقى ، هى فى معظمها أسماء فنانين استطاعوا ، على نحو ما ، أن يستفيدوا من الكشوف الانقلاية استفادة مستتيرة ، وألا يندفعوا فى تيار التجديد إلى الحد الذى يجعل من موسيقاهم سلسلة متصلة من الأصوات الغريبة التى لا تستسيغها الآذان — ومن هذه الاسماء ، سيليوس ورتشارد شتراوس ورخسانينوف وخاتشاتوريان وشوستاكوفيتش وپروكوفيف .

فما هى الأسباب التى دعت إلى نبذ الثورة الانقلاية فى الموسيقى ، والعودة إلى التجديد التدريجى المتزن ؟ الذى لا شك فيه أن فهم الوظيفة الحقيقية للفن الموسيقى هو الذى أرشد الموسيقيين إلى المنهج السليم الذى ينبغى أن يتبعوه فى أسلوبهم . فالموسيقى ، بعد أن أصبحت فنا يخاطب الانسانية كلها ، ويعبر عن معان ترتبط بحياة الناس الفعلية فى هذا العالم ، كان من المستحيل أن ترجع ثانية إلى الوراء ، فتحدث بلغة غامضة لا يفهمها إلا الأقلية النادرة ، بل لا تفهمها هذه الأقلية ذاتها .

أجل ، فتلک الدعوى القائلة إن الآذان لا تستسیغ الموسیقی انجریدة لأنها لم تألفها ، وأنها إذا اعتادتھا فسوف تحسن فهمھا وتذوقھا ، وتهتدی فیھا إلى مالم تدركه من عناصر الجمال - تلك الدعوى باطلة ، إذ أن الآذان مهما ألفت سماع الموسیقی المبنیة على النظم الثوریة الخالصة ، فلن تجد فیھا « جمالا » بالمعنى المؤلف . إن التحلیل العقلى يكشف فی هذه الموسیقی تجارب صوتیة جدیدة لم تعرف من قبل ، ولكن عنصر التمتع الجمالى مفقود فیھا ، بل إن بعض المقطوعات التى تتطرف فی تطبیق المذاهب الحدیثة لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات الخشنة ! لئى لا یمكن أن یخفف التعود من تنافرھا . وادعاء أشخاص معینین أنهم یجذبون لذة فنیة فی الاستماع إلى هذه الموسیقی هو من قبیل « الحذقة » فحسب . وأقصى ما یجده المرء فیھا ، هو نوع من المتعة العقلیة ، الناشئة عن الإحساس بارتیاد آفاق مجهولة فی العالم الصوتی (١) .

وإذا استثنینا القلة المتعمقة فی دراستھا ، التى تهتم بتحلیل مثل هذه الكشوف علمیا ، فسوف نجد أن الكثرة الغالبة من الجمهور ، الذى تتوجه الموسیقی عادة إلیه ، لا شأن لھا بهذه التجارب الصوتیة فی قلیل أو کثیر . وفى هذا - بالإضافة إلى

(١) انظر مقال « الأساس العقلى للموسیقی الحدیثة » للمؤلف .
مجلة علم النفس فبرایر ١٩٥٢



سيپيلوس

ما لاحظناه من غياب عنصر التمتع الجمالى عند الاستماع إلى هذه الموسيقى - نجد التعليل الكافى للإخفاق الذى صادفته تلك المحاولات التجديدية المتطرفة . ذلك لأن الموسيقى قد سارت فى الطريق الذى تخاطب فيه الناس بمعان يفهمونها ويجدون فيها صدى لإحساساتهم فى حياتهم الواقعية . وهى قد أخذت على عاتقها أن تعين الإنسان فى سعيه الدائم إلى التقدم ، ولا بد لها - تبعاً لذلك - أن تشق طريقها إلى أذهان الناس جميعاً . فإن ظهر نظام موسيقى لا يصل إلا إلى فئة متخصصة قليلة ، كان هذا النظام محكوماً عليه بالإخفاق منذ البداية . فمنذ اللحظة التى أصبحت فيها الموسيقى فناً إنسانياً ، أصبح من الواجب أن يتمشى أسلوبها مع صفتها هذه وفى الحق أن هذا هو الطابع الذى تتميز به أروع المؤلفات الموسيقية فى عصرنا هذا - أعنى تلك المؤلفات التى عاشت وذاعت ، لا تلك التى بهرت الناس وأدهشتهم لحظة ، ثم غابت فى ظلمات النسيان !

التعبير في الموسيقى الشرقية

مشكلة الموسيقى الشرقية...

ليس لدينا في الشرق فن موسيقى بالمعنى الصحيح .

هذا هو الحكم الذي يرمى هذا القسم من الكتاب إلى إثباته . وهو بلا شك حكم قاس ، قد يرى فيه الكثيرون تجنيا على الفن الموسيقى في بلادنا الشرقية . غير أنني لن أذهب في إيضاح رأيي مذهب أولئك الذين يكتفون بالعبارات الحماسية ، ويهيئون بالعوامل الذوقية وحدها من أجل إثبات صواب آرائهم ، فهؤلاء — رغم أن حدسهم كثيرا ما يكون صادقا ، وحماستهم أمينة مخلصنة — يمكن الرد عليهم برأي مضاد يمثل وجهة النظر انعكسية ، وعندئذ يظل الخلاف سجالا بين الرأيين ، دون الوصول إلى حل حاسم له ، طالما أن العوامل الذوقية هي وحدها التي تحكم في هذا الخلاف . لذا آثرت أن أقدم لرأيي هذا أسبابا وحججا عقلية خالصة ، تقف بجانب العنصر الذوقي وتؤيده ، ورأيت أن ألجأ إلى طريقة التحليل المنطقي الهادئ ، حتى تظل مناقشة هذا الموضوع الهام منحصرة في المجال العلمي وحده .

وأود ، قبل أن أتقل إلى المناقشة التفصيلية ، أن أشير إلى

مسألة هامة ، هي مسألة العلاقة بين الموسيقى الشرقية والغربية .
ففى خلال التحليل التالى ، يجد القارئ كثيرا من المقارنات بين
الموسيقى فى الشرق وفى الغرب ، أو - كما أفضل أن أسميهما
- بين موسيقانا المحلية وبين الموسيقى العالمية . وقد يرى البعض
أن هذه المقارنة غير مشروعة ، ما دامت تقوم بين نظامين متباينين
لكل منهما طبيعته ومقوماته و « بيئته » الخاصة . وأسارع منذ
البداية فأنبه إلى أن هذا الرأى - فى نظرنا - أبعد ما يكون عن
الصواب . فالفارق بين الموسيقى الشرقية والغربية ليس فارقا
فى النوع ، وإنما فارق فى الدرجة فحسب . أعنى أن المقارنة بين
نظامى الموسيقى ممكنة بوصفها مقارنة بين نظام قطع شوطا
بعيدا فى طريق التقدم ، ونظام آخر لا يزال يسير فى أولى مراحل
الطريق . وكل ما يبدو من هوة شاسعة بينهما ، إنما يرجع إلى
عمق تجربة الغربيين فى هذا المضمار ، واكتسابهم خبرات تحتاج
إلى جهود هائلة ووقت طويل لتحصيلها . أما اقحام موضوع
« القومية » فى هذا المجال ، فهو دعوى باطلة ، سوف نفندھا
خلال بحثنا فى هذا القسم .

ولنبداً بتناول الموضوع من أعم نواحيه . فما لا شك فيه
أن من علائم تقدم أى فن ، أن يستطيع الوقوف على قدميه
بسجوده الخاص ، وألا يكون فى حاجة إلى فن آخر يكمل التعبير
عن معانيه . وفى هذا رأينا الموسيقى الغربية قد استقلت عن الشعر

والغناء منذ زمن بعيد ، وتمكنت ، بعد تطور طويل ، من أن تؤدي رسالتها التعبيرية كاملة ، دون حاجة إلى معونة أى فن آخر ، وأصبح الشعر أو الرقص لا يضاف إلى الموسيقى من أجل ملء فراغ فيها ، بل من أجل إيجاد جديد من الفن الموسيقى الشعرى ، أو الموسيقى الراقص فحسب .

فما هى الخطوات التى خطتها الموسيقى الشرقية فى طريق الاستقلال ؟ من الواضح أن هذه الموسيقى تقف عاجزة تماما عن التعبير عن أى معنى أو أية عاطفة . فالموسيقى الشرقية لا تملك بذاتها أية قدرة تعبيرية ، وإنما تكاد تجربتنا الموسيقية كلها تنحصر فى الأغاني وحدها . فإذا بحثت عن موسيقى خالصة ، فلن تجد إلا محاولات بدائية قصيرة خفيفة ، لا تعبر عن شىء ، وليس لها شأن يذكر بجانب الأغاني ، ولا تؤثر على الجمهور أدنى تأثير ، رغم سهولة فهمه لها ، إذ أنها بدون كلمات الأغنية عاجزة تماما . بل لقد كنا ، حتى الأمس القريب ، نطلق على الموسيقى الخالصة اسما ذا دلالة عميقة ، هو اسم « الموسيقى الصامتة » ! كأن الموسيقى بطبيعتها يجب أن تكون كلامية لتكون « ناطقة » ، وكأن الموسيقى وحدها فن آخرس ، وأصواتها المتعددة بأسرها « صامتة » إن لم تصاحبها كلمات الأغنية !! ولا جدال فى أن اعتماد الموسيقى على الأغنية وحدها هو أوضح مظاهر تأخرها ، إذ أن الأغنية بطبيعتها محدودة المجال تكفى الكلمات فيها - فى كثير من

الأحيان - للتأثير على السامعين . مهما كانت سذاجة الموسيقى
التي صيغت فيها . والحق أن لدينا من الأغنيات ما لا يشيع
إلا بفضل إعجاب السامعين بألفاظها ، أو تقديسهم لمعانيها ، في
الوقت الذي تصل فيه أنغامها إلى أقصى درجات السذاجة؛
والإملاط !

فحين نتحدث إذن عن فن الموسيقى الشرقية ، ينبغي أن نذكر
دائما أن هذا الفن لم يصل بعد إلى درجة الاكتفاء الذاتي ، وأنه
لا زال فنا للأغاني ، كما كان الحال في الموسيقى الغربية منذ
ما يقرب من أربعمائة عام ! فنحن نستعين بالألفاظ دائما في تذوق
الموسيقى ، وفي إضفاء معنى عليها ، ما دامت موسيقانا الخالصة ،
إن وجدت ، خالية من كل معنى . بل إن وحدة الهدف بين
الموسيقى والكلمات في الأغنية الواحدة تكاد تكون مفقودة ،
إذ أن تلحين الأغنية يصلح لأية أغنية إذا اتفقت معها في الوزن
الشعري ، ومن الممكن أن تحمل موسيقى أغنية حزينة محل
موسيقى أغنية مرحة ، دون الشعور بأي تنافر بين الكلمات
والألحان .

وليس هنا مجال الحكم على العنصر الكلامي في الأغنية
الشرقية ، ما دام هدفنا هو بحث الموسيقى ذاتها . وحسبنا أن
نشير هنا إلى ما يمكن أن يلاحظه أي ذهن مدقق على معاني هذه
الأغنيات من رومانتيكية ساذجة ، واهتمام مفرط بمشكلة الحب

يعبر عن التعقيدات الجنسية التي تعانيها أجيالنا الحالية في الشرق
أوضح تعبير ، بل يزيد هذه التعقيدات بالتنبيه إليها والإلحاح
عليها - كل هذا في قالب يغلب عليه الحزن واليأس ، ويعكس
ما ظلت شعوبنا الشرقية تعانيه طويلا من حرمان ، وما خدعت به
من تزييف لأهداف الحياة ، حتى أصبح محترفو الموسيقى عندنا
يتبارون في التأوه والتباكى ، وتقاس مكانة كل منهم تبعا لمقدار
ما يستطيع استدراجه من دموع !

فعالمنا الموسيقى إذن ينحصر في نطاق ضيق للغاية ، هو نطاق
الأغنية ، وحتى في هذا النطاق الضيق لا تؤدي الموسيقى وظيفتها
الصحيحة على الإطلاق . ولنقف الآن عند هذه الملاحظة العامة ،
لنبحث في عيوب التلحين في الموسيقى الشرقية ، مفهومة بالمعنى
الذي أوضحناه هنا . وسوف نسترشد في هذا التحليل بالتقسيم
الذي ذكرناه من قبل لعناصر اللغة الموسيقية ، وهي اللحن ،
والإيقاع ، والتوافق الصوتي ، والصورة أو القالب .

اللحن في الموسيقى الشرقية يتميز بطابع فريد ينبغي أن نحاول
استخلاصه واضحا ، حتى يتسنى لنا إدراك نواحي النقص فيه
إذا قورن باللحن في الموسيقى الغربية . ولنبدأ أولا بالكلام عن
السلم في الموسيقى الشرقية . فكثير من المتحمسين لهذه الموسيقى ،
أو على الأصح من المشتغلين بها - نظريا أو عمليا - يرون أن
للموسيقى الشرقية ميزة تفخر بها على الموسيقى الغربية ، هي

تعدد السلالم ، بينما تقتصر الموسيقى الغربية على سلمين رئيسيين: الكبير والصغير . وفي رأينا أن هذه المسألة ذاتها لا ينبغي أن تكون موضوع فخر على الإطلاق . ذلك لأن السلم الموسيقى لا يعدو أن يكون « الحروف » التي تصاغ بها كلمات اللغة الموسيقية وجملها : وتعدد هذه الحروف ، أو إجادة كتابتها بخط جميل ، لا يعنى أن القطعة التي صيغت بها هي قطعة رائعة بالضرورة ! فالعبرة دائما بالموسيقى التي تؤلف ، لا بكثرة السلالم المستخدمة في تأليفها . وبعبارة أخرى ، فالحكم على أى نظام موسيقى بأن له ميزة بفضل السلالم التي يصاغ بها ، هو حكم باطل من أساسه لأن السلالم ما هي إلا الحروف الأبجدية للحن ، وأساس الحكم ينبغي دائما أن يكون هو اللحن ذاته . وما أشبه ذلك بالقول إن اللغة الصينية لا بد أن تنتج آدابا تفوق آداب كل اللغات الأخرى لأن فيها آلاف الحروف الهجائية ! فالمبدأ العام الذى ينبغي أن نسترشد به في هذه المشكلة هو أن الحروف ذاتها لا تعنى شيئا ، وإنما العبرة دائما بالفكرة النهائية التي تستخدم هذه الحروف أدوات لنقلها .

أما إذا انتقلنا إلى مناقشة تفاصيل هذه الدعوى ، فنحن واجدون أن تعدد السلالم قد يكون في بعض الأحيان نقصا ينبغي تلافيه . والحق أننا لو تأملنا صوت عربة قديمة صدئة ، لوجدناه يتضمن آلاف السلالم ، ولكنه لا ينطوى بالطبع على

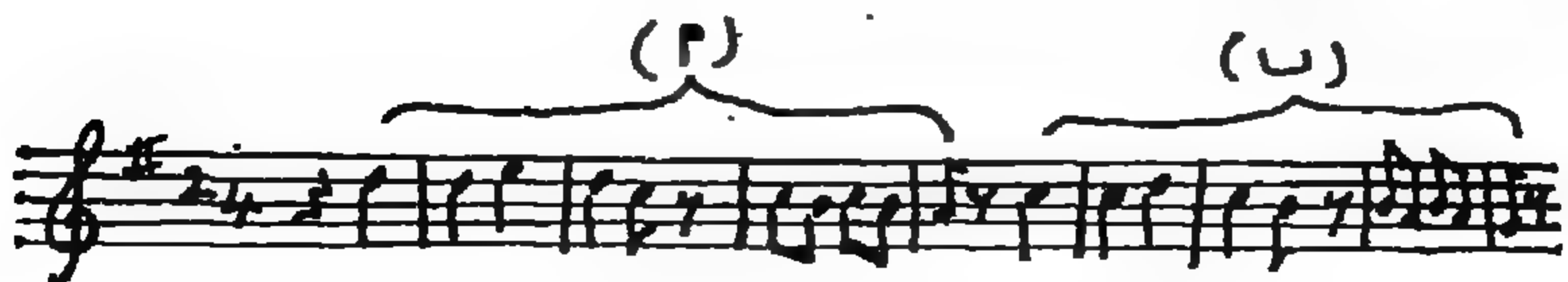
أى جمال ! ومهمة الموسيقى هى تنظيم هذه الأصوات العديدة فى مجموعات قليلة متناسقة ، تضمن إخراج ألحان ذات قيمة فنية . ونستطيع أن نقول إن التطور الموسيقى الطويل فى الغرب قادى إلى ضغط هذه السلالم المتعددة فى النوعين الرئيسيين المعروفين - وما أشبه هذه العملية بعملية ضغط الحروف الهجائية فى مجموعة قليلة العدد ، يمكن أن تستخدم أدوات لنقل كل كلمات اللغة ومعانيها . والتعدد فى ذاته لا يكون مرغوباً فيه إلا إذا قصرت الأدوات الموجودة عن التعبير . ولكن أين التقصير وقد عبر هذان السلطان الغريبان عن روائع عالمية لم يفقدها الزمن تأثيرها حتى اليوم ؟

ولقبذأتى على الموسيقى الغربية حين من الدهر وقع فيه فنانونها فى خطأ الاعتقاد بأن تعدد السلالم الموسيقية أمر مرغوب فى ذاته ، فاستحدثوا نظماً لحنية تخرج عن السلالم المألوفة ، بل لا يمكن إدراجها تحت أى سلم ، كما هو الحال فى موسيقى شونبرج ، غير أن هذه الثورة الفنية سرعان ما اتضح تطرفها فيما بعد ، وأخذ الفنانون يعودون بالتدريج إلى النظم القديمة ، وإن استفادوا من النظم الجديدة فى إضفاء مزيد من التنوع والثراء على موسيقاهم . وأدرك الموسيقيون بعد أن انتهت هذه التجريبية العنيفة ، أن القوالب الصوتية الموجودة تنطوى على إمكانيات لا تستنفد ، إذا ما اقترنت بالتجديد المستنير فى الصورة

والإيقاع والتوافق الصوتي - وهذا هو الرأي السائد بين كبار الموسيقيين في جيلنا الحالي ! فتعدد سلالم الموسيقى الشرقية ليس إذن بالأمر الذي ينبغي التفاخر به ، وإنما العبرة بالإفادة من السلالم الموجودة ، مهما كانت قلتها .

ولنتقل إذن إلى الكلام عن مدى الإفادة التي أفادها الموسيقيون الشرقيون من هذا التعدد في السلالم . هل أصبح اللحن Melody في الموسيقى الشرقية زائفا بالمعاني ، حافلا بالتعبيرات ؟ إن أنصار الموسيقى الشرقية ، إذا وجهوا بالانتقاد القائل إن موسيقاهم لا تعرف التوافق الصوتي Harmony ، ردوا بأنها في أساسها لحنية Melodic ، وبأن فيها ثروة من الألحان تفتقر إليها الموسيقى الغربية . فلنختبر إذن هذا الزعم ، ولنحلل القيمة الحقيقية للحن في الموسيقى الشرقية .

في رأينا أن هذا التعدد الذي تتميز به ألحان الموسيقى الشرقية ، يفقد قيمته لعاملين ، سوف أطلق عليهما اسم عاملي التلاصق ، والتماثل . ولكي أضرب لهذين العاملين مثلا ، دونت أول فقرة موسيقية استمعت إليها وقت كتابة هذه السطور ، وليس من المهم معرفة اسم مؤلفها أو اسمها ، طالما أن من الممكن إدراك طابعها الشرقي للوهلة الأولى :



١ - أما عامل التلاصق ، فيتلخص في أن كل صوت في اللحن هو الصوت التالي ، ارتفاعا أو انخفاضاً ، للصوت السابق عليه .
أى أن الألحان الشرقية عبارة عن سلسلة متصلة من الأصوات ،
تعلو وتنخفض محتفظة بتلاصقها . ولا أستطيع أن أقول إن هذه
قاعدة شاملة لا يتخلف عنها لحن واحد ، ولكنى أستطيع أن أحكم
.. مطمئنا - بأن الغالبية العظمى للألحان الشرقية تسير على هذه
القاعدة . كما أن الألحان الشرقية العتيقة ، كالبحاريف ، تتمثل فيها
هذه القاعدة على نحو مطلق لا استثناء فيه . فأين وجه النقص
في هذا ؟ لا شك في أن اللحن الذى يسير فى أصوات متلاصقة
أبسط فى تركيبه كثيرا من ذلك الذى تتباعد أصواته . وليست
البساطة فى ذاتها عيبا ، ولكنها فى هذه الحالة تؤدي إلى فقدان
الشعور بالجدة فى الألحان المستحدثة ، وإلى صلب كل الألحان
بصبغة التشابه والتجانس ، وإلى انعدام عنصر التنوع فيها . وليس
من العسير إطلاقا أن يظل محترف الموسيقى يسير على سلاله
موسيقية علوا وهبوطا فى خطوات متدرجة متلاصقة ، مع تنوع
يسير فى زمن كل صوت ، وإنما العسير حقا أن يؤلف لحنا قوامه
تلك القفزات الصوتية الجريئة التى تكون منها اللحن فى الموسيقى
الغربية . فهنا حقا تظهر المقدرة ، ويبدو كل لحن جديدا بحق ،
مختلفا كل اختلاف عما عداه . ولنتأمل أمثلة مقتبسة من موسيقى
غربية واحد ، تكشف عن الفرق الهائل بين تركيب اللحن فى

الموسيقى الغربية والشرقية ، وليكن هذا الموسيقى هو يتهوفن .
 المثل الأول في مطلع الحركة الأولى لسيمفونيته الثالثة
 (إيرويك) ، وهو في الوقت نفسه موضوعها الرئيسي .



والمثل الثاني هو الموضوع الرئيسي للحركة الأخيرة في
 سيمفونيته السادسة (باستورال) .



والمثل الثالث هو مطلع الحركة الأولى للسيمفونية التاسعة ،
 وهو أيضا موضوعها الرئيسي .



في هذه الأمثلة - وهي كلها ألحان رئيسية في موسيقى
 يتهوفن ، تبني عليها حركات موسيقية كاملة في سيمفونياته
 - نستطيع أن نلمس مدى حرية الحركة ، وجرأتها ، في اللحن
 الغربي ، فالمؤلف لا يستعين بالتلاصق الصوتي الهين على

الإطلاق ، وإنما يجهد ذهنه في إبداع لحن تتباعد أصواته ،
وتتكشف أصالته للوهلة الأولى .

وأستطيع أن أقول إن صفة التلاصق في أصوات اللحن
الشرقى هي التى أدت إلى فقدانه عنصرا هاما من عناصر اللغة
الموسيقية ، وهو التوافق الصوتى . ذلك لأن الألحان التى
تتحرك أصواتها حركة حرة ، بحيث تفصل بعضها عن البعض
أكثر من درجة صوتية واحدة ، تؤدي إلى كشف علاقات رئيسية
بين أصوات معينة في السلم الموسيقى الواحد . ولو تأملنا الأمثلة
السابقة لوجدنا لحنين منها مبنيان مباشرة على تركيب توافقى :
فالمثال الأول ، في مطلع السيمفونية الثالثة ، قوامه الأصوات
اثلاثة للغمود التوافقى المبني على سلم « مى يمول » ، وهى :
مى ، صول ، سى . كذلك المثال الثانى ، وهو الموضوع الرئيسى
في الحركة الأخيرة للسيمفونية السادسة ، يبنى على الأصوات
المتوافقة في سلم القطعة ، أى سلم فا ، وهى : فا - لا - دو -
وهى الأصوات التى تتمثل بوضوح داخل الحواجز الثلاثة الأولى
في هذا المثال . ومثل هذه الأصوات لو عزفت سويا في كل حالة ،
لكونت التوافق الثلاثى الأساسى للسلم الذى وضعت به القطعة ،
والذى هو أساس علم التوافق الصوتى بوجه عام . وأعتقد أن
هذه الأمثلة كفيلا بدعيم الفرض الذى قدمته ها هنا ، وهو أن سير
اللحن الشرقى في أصوات متلاصقة ، قد أدى إلى إغفال وجود

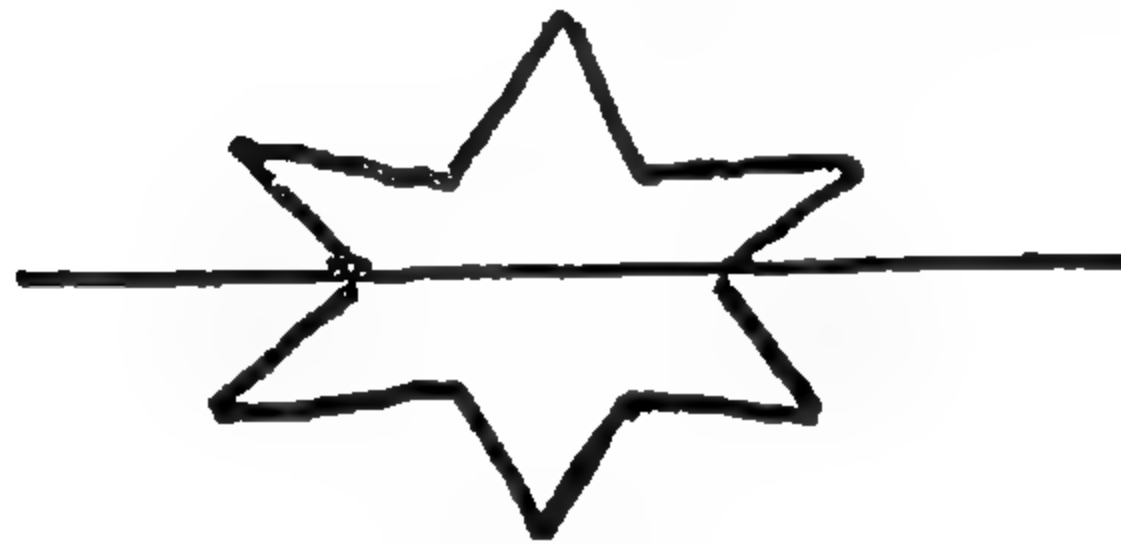
علاقات أساسية بين قرار السلم وبين أصوات معينة في داخله ، كالصوت الثالث والخامس مثلاً ، وهي العلاقات التي تكون أساس التوافق الصوتي عامة ، والتي لا تكتشف إلا في الحن يتجاوز نطاق التلاصق . وقد يرى البعض أن العلاقة بين اللحن والتوافق عكسية ، أي إن إدراك وجود التوافق بين أصوات معينة هو الذي يؤدي بالحن أحياناً إلى أن يسير متبعاً الأصوات التوافقية . ونحن نسلم ولا شك بأن هذا هو ما حدث في الفترة التي اكتشفت فيها قواعد التوافق الصوتي ، غير أن من المسلم به أيضاً أن اللحن هو الأسبق ، وأن هناك علاقات معينة بين الأصوات المتتابعة في اللحن هي التي توحى بفكرة وجود توافق بينها إذا ما عزفت في وقت واحد . وعلى أية حال فالعلاقة وثيقة بين المسار الخاص للحن ، وبين قواعد التوافق الصوتي ، وهذه العلاقة مفقودة تماماً في الموسيقى الشرقية نظراً لتلاصق أصوات الألحان فيها ، وبالتالي أصبح عنصر التوافق الصوتي بدوره مفقوداً في هذه الموسيقى .

٢ - وأما عامل التماثل ، فلسنا في حاجة إلى إطالة الكلام فيه ، إذ أنه واضح لا يحتاج إلى شرح مفصل ، فمن المعروف أن الفن السليم يستدعي من الابتكار المتصل ما يجعل عملية تذوقه متعة لا تنقطع ، ومن هنا كان مبدأ التماثل ، إذا تكرر وأصبح جزءاً أساسياً من العمل الفني ، غير مستحب من الوجهة الجمالية .

ونستطيع أن نضرب مثلاً لمبدأ التماثل فيما يلي : فإذا طلب إليك أن تكمل بالرسم شكلاً كهذا :



فأيسر السبل عندئذ هي رسم شكل مماثل له على الجانب الآخر ، فيصبح الشكل النهائي :



ولكن مثل هذه التكملة التماثلية ، إذا أصبحت مبدأ عاماً في الرسم ، تنقص من قدره ولا شك ، إذ أنها تحتاج إلى مجهود ابتكاري أقل من ذلك الذي يحتاج إليه تصميم الشكل كاملاً — ومن هنا كانت ضالة قيمة الرسوم الزخرفية التماثلية من وجهة النظر الفنية ، ومن هنا أيضاً كنا نرى المدارس العميقة المعاصرة في الرسم لا تعترف بمبدأ التماثل حتى حين تكون الطبيعة تماثلية ، كما هو الحال في وجه الإنسان أو جسمه .

فإذا طبقنا هذه الملاحظة على الموسيقى ، وجدنا أن كثيراً من الألحان الشرقية تعتمد على عامل التماثل إلى حد بعيد . ولو تأملنا

المثال السابق للحن الشرقي ، وقارنا بين الجزء (١) والجزء (ب) ،
لوجدنا (بم) مماثلا تماما لـ (١) ، وكل ما في الأمر أنه ينزل عنه
درجة في السلم - تماما كما في الشكل السابق في الرسم : الذي
يمثل كل نصف فيه النصف الآخر ، والفارق الوحيد أن أحدهما
أعلى والآخر أسفل - والملحن الشرقي ، باعتماده الدائم على عامل
التماثل هذا ، يلجأ إلى وسيلة سهلة ، ولكنها في الوقت نفسه
ذات قيمة فنية ضئيلة . ولنلاحظ ، في الموسيقى الغربية ، أن عامل
التماثل هذا لا يظهر إلا في مختلف أنواع الموسيقى الراقصة
الخفيفة ، وهي أنواع لا يعتد بها كثيرا ، وليست هي مصدر تفوق
الموسيقى الغربية .

والخلاصة إذن ، أننا إذا اخترنا الموسيقى الشرقية في ضوء
العنصر الأول من عناصر اللغة الموسيقية ، وهو اللحن ، وجدنا
أنها ، على الرغم من كونها لحنية في أساسها ، فإنها تلجأ في ألحانها
إلى أساليب تفقد العمل الفني جدته وطرافته المستمرة ، وتضفي
عليه طابعا يبعث في الأذن الخيرة قدرا غير قليل من الملل . وليس
رأينا هذا حكما ذوقيا صرفا ، بل إننا دعمناه بتحليل موضوعي
صرف لطبيعة اللحن في هذه الموسيقى ، تكشفنا من خلاله عيوبه
الأساسية .



والعنصر الثانى من عناصر اللغة الموسيقية هو الإيقاع .
وأعترف للقارىء بأن التفكير فى هذا العنصر قد استغرق منى
وقتا أطول مما كنت أتوقع . ذلك لأتنى كنت أحس إحساسا
واضحا بوجود فارق كبير بين الإيقاع فى الموسيقى الشرقية وبينه
فى الموسيقى الغربية الراقية (لا الموسيقى الراقصة الخفيفة) .
ولكنى حين حاولت أن أصل إلى تعبير واع عن هذا الفارق ،
وجدت صعوبة كبرى .

فقد بدا لى فى أول الأمر أن بطء الإيقاع الشرقى ، وسرعة
الإيقاع الغربى وتوثبه ، هو الفارق بين الاثنين . وبالفعل لاحظت
أنه يندر أن يجد المرء فى الموسيقى الشرقية إيقاعا سريعا ، ومن
هنا كان شعور المرء بنوع من الخمول كلما استمع إليها ، ومن
هنا أيضا كان إخفاقها فى خلق نوع من الرقص الحى الذى يحرك
الجسم الإنسانى كله حركة نشيطة متصلة . غير أنى رغم ذلك
لاحظت أولا أن هذه القاعدة ليست عامة ، رغم أنها تصدق على
أغلب ما ألف فى الموسيقى الشرقية ، ولاحظت ثانيا أن بعض
المؤلفات الغربية تتميز بإيقاع بطيء : ففى وسط الحركة الأخيرة
من سيمفونية بيتهوفن الثالثة ، يكرر الفنان الموضوع الرئيسى
للحركة ، ولكن بإيقاع أبطأ كثيرا - ومع ذلك لم يفقد ذلك
الموضوع شيئا من روعته بعد أن ازداد بطء إيقاعه . وإذن فبطء
الإيقاع صفة تتميز بها الموسيقى الشرقية بالفعل عن الموسيقى

العربية الرفيعة ، ولكنها ليست هى العامل الحاسم فى التفرقة بين الاثنين .

وبعد تفكير طويل ، انتهيت إلى أن فى الإيقاع الشرقى صفة أخرى أعتقد أنها هى التى تميزه بحق عن الإيقاع الغربى . فالأول ظاهر صريح ، أما الثانى ، فهو ضمنى باطن . ولنشرح المقصود بهاتين الصفتين بالتفصيل . فالإيقاع الشرقى ظاهر ، بمعنى أن له كيانا مستقلا يسير مع اللحن ذاته ، ولكنه لا يندمج فيه . ففى الموسيقى الشرقية تودى الآلات الإيقاعية ، كالرق مثلا ، دورا ظاهرا ، تستطيع أن تميزه بكل وضوح ، وصحيح أن ضرباته تمشى مع اللحن وتنظمه ، غير أنها مستقلة عنه بمعنى معين ، ما دامت تكون تيارا تميزه الأذن بوضوح من بداية اللحن إلى نهايته . أما الإيقاع الغربى - وأكرر هنا أن المقصود هو الموسيقى العربية الرفيعة - فهو « مندمج » فى تيار اللحن والتوافق إلى حد بعيد : أعني أن اللحن والتوافق هما اللذان يكشفان عن الإيقاع خلال مسارهما ، دون أن يحتاج مؤلف الموسيقى إلى أن ينبه إليه تنبيها خاصا . ولهذا كان الإيقاع الغربى لا يحتاج إلى ضربات خاصة إلا فى أحيان قليلة للغاية ، ومعظم ضربات الإيقاع تكون خافتة إلى حد أن الأذن لا تستطيع تمييزها بسهولة ، إذ تترك مهمة الكشف عن الوزن الإيقاعى للحن ذاته فى مساراته وانعطافاته .

ولكن إذا كان الإيقاع الشرقي ظاهرا ، والغربي ضمنا
أو باطنا ، فلماذا نعد صفة الظهور في الأول مظهرا من مظاهر
النقص ؟ ذلك لأننا لو تتبعنا تطور الموسيقى ذاته ، لوجدناه
يسير بالتدرج نحو « إدماج » الإيقاع لا إظهاره . فالإيقاع
هو أوضح العناصر وأظهرها في الموسيقى البدائية ، بل إن من
هذه الموسيقى ما هو إيقاعي صرف ، ولا زالت آثار هذه الصفة
واضحة في ريفنا المصرى ، حيث قبلور التجارب الموسيقية
لكثير من الناس في ضربات « الطبله » وحدها . وإذا ظهر لحن
في مثل هذه الموسيقى ، فإن الإيقاع لا يتخلى له عن مكانه ، بل
يظل ظاهرا واضحا ، يصاحب كل حركات اللحن ويؤكد لها بطريقته
الخاصة . والملاحظة العميقة لتطور الموسيقى تكشف لنا عن اتجاه
تدرجى إلى « إدماج » عنصر الإيقاع في بقية عناصر الموسيقى
بحيث يكشف إيقاع اللحن - في أرقى مراحل التطور الموسيقي
- من خلال مسار اللحن والتوافق ، ولا يحتاج إلى تنبيه خاص
إليه . وليس معنى ذلك أن الإيقاع يفقد في هذه الحالة الأخيرة
شيئا من تأثيره ، ويغدو عنصرا مهملًا من عناصر اللغة الموسيقية .
بل إن الأمر على العكس من ذلك . ففي موسيقى برامز - وهو
في رأي أستاذ الإيقاع الأكبر - يندمج الإيقاع في اللحن اندماجا
وثيقا ، ومع ذلك يبلغ أقصى درجات الفاعلية والتأثير : وفي
موسيقى بيتهوفن ، يكفي اللحن وحده ، دون حاجة إلى تنبيه

خاص من آلات الإيقاع ، لإحداث حركة إيقاعية تبلغ حدا هائلا من النشاط والتوثب ، كما هو الحال في طريقة الربط Syncopation (ونستطيع أن نترجمها من حيث معناها بقولنا : طريقة الضربات المؤجلة) ، وهى الطريقة التى كان لبيتهوفن فضل التوسع في إدخالها في مؤلفاته الموسيقية .

وإذن فالتطور الموسيقى ذاته يثبت أن الإيقاع المندمج يمثل مرحلة أرقى في التأثير الفنى من الإيقاع الظاهر . ومثله في ذلك مثل المعانى والجمل الكلامية التى يترك للمستمع أو القارئ وحده إدراك أهميتها ، بدلا من أن يتولى الخطيب أو الكاتب إظهار هذه الأهمية بأن يقول بين فترة وأخرى : انتهوا فسوف أقول كلاما هاما ! .. وإذن ، ففي عنصر الإيقاع بدوره تظهر الموسيقى الشرقية تخطفا واضحا .

أما العنصر الثالث من عناصر اللغة الموسيقية ، وهو التوافق الصوتى ، فهو غريب تماما عن الموسيقى الشرقية . ولقد شرحت من قبل ، عند الكلام عن العنصر الأول ، أى اللحن ، السبب الرئيسى الذى أعتقد أنه هو الذى أدى إلى فقدان الموسيقى الشرقية لهذا العنصر الأساسى . ونتيجة لذلك أصبحت هذه الموسيقى تسير في تيار لحنى متصل ، يتصف بالسطحية ضرورة . ذلك لأن التوافق الصوتى هو مصدر عمق الموسيقى الغربية : فبفضله تتخذ الموسيقى عند السامع ألوانا متجددة على الدوام

ويستطيع المرء أن يكشف فيها - كلما أعاد استماع إليها - معاني جديدة ، بل إنه يزداد فهما لها كلما ازدادت مرات استماعه إليها ، إذ يتمكن من تتبع التيارات الخفية التي تكمن خلف التيار الظاهر ، ويلمس مدى براعة المؤلف في الجمع بين كل هذه التيارات في وحدة متكاملة . أما الموسيقى الشرقية ، فلما كانت ذات تيار واحد - هو في ذاته ساذج إلى حد بعيد - فإن تكرار الاستماع إليها لا يؤدي إلا إلى الملل .

لهذا السبب لم تكن لدينا « كلاسيكيات » شرقية ، أعنى قطعاً تظل قيمتها محفوظة على مر الزمان ، كما هو الحال في موسيقى باخ وموتسارت التي مر عليها قرنان من الزمان أو يزيد ، ولا زالت تحتفظ بمكائنها إلى اليوم - بل إن من المؤرخين الموسيقيين من يؤكد أن تقدير الناس لها يزداد باطراد ! فموسيقانا الشرقية هي موسيقى « موسمية » ، والأغلبية العظمى من مقطوعاتها لا تعيش أكثر من موسم ، ثم تختفي غير مأسوف عليها ، فقد استنفدت أغراضها ، وعاشت بقدر ما بذل فيها من جهد !

والعنصر الأخير ، وهو القالب أو الصورة ، يكاد يكون مفقوداً بدوره . فالغناء الشرقي التقليدي كان يعرف قالباً ثابتاً : هو البدء بالليالي ، ثم الموال أو « الدور » - وقد تسبق ذلك « تقاسيم » من الآلات الموسيقية القليلة التي تصاحب الغناء .

ولكن هذا في واقع الأمر لا يمكن أن يعد قالباً بالمعنى الصحيح ،
بأنه هو شكل تقليدي لا يحتاج إلى تحليل أو دراسة — ولم تكن
الموسيقى عندئذ في حاجة إلى ما هو أعمق من ذلك .

على أن الافتقار إلى دراسة القالب الموسيقي يتجلى أوضح
ما يكون في الموسيقى الشرقية الحديثة ، أعني تلك التي تحرص
على أن تقتبس بعض الألحان أو طرق التلحين الغربية ، مع إبقائها
على كثير من الألحان الشرقية ذات الطابع التقليدي . ففي هذه
الموسيقى « المهجنة » ، نجد اللحن الشرقي يتلو اللحن الغربي
فجأة ، والمقام الشرقي بما فيه من « ربع صوت » يجاور السلم
الغربي مباشرة ، دون أية محاولة لتيسير الانتقال بينهما ، بل دون
بحث مشكلة ما إذا كان المزج ذاته ممكناً . والحق أن الأذن
الخبيرة لتجد مثل هذا الانتقال المفاجيء غير مستساغ في معظم
الأحيان ، وخاصة لأنه يتم دون أية محاولة لدراسة القالب
الموسيقي ، والمشاكل التي تنجم عن مزج نظامين مختلفين في قطعة
موسيقية واحدة .

وللموسيقى الشرقية التقليدية صفة ذات دلالة نفسية بالغة ،
وتتدرج تحت موضوع القالب الموسيقي الذي نحن بصددده .
تلك الصفة أطلق عليها اسم « الرجوع الدائم إلى القرار » . فمن
المنروف أن لكل سلم موسيقي — أو مقام — قراراً ، هو النغمة
الرئيسية التي يسمى السلم باسمها . ومن صفات القرار أنه

يبحث شاعورا بالاكتهاء إذا ما انتهى اللحن إليه . لهذا كانت الموسيقى العربية تحرص على أن تقف عند القرار ، والأصوات المتوافقة معه ، في ختام القطعة فحسب ، أو في ختام جزء هام منها - وذلك عرف متبع في القالب الموسيقى العربي منذ القدم . أما الموسيقى الشرقية ، في صورها التقليدية بوجه خاص ، فهي ترجع إلى القرار في كل فقرة قصيرة من فقراتها . ويستطيع القارئ أن يتصور المقصود بصفة الرجوع الدائم إلى القرار ، إذا استرجع ما يحدث في غناء الليالي والمواويل التقليدية . فبعد كل فقرة من الفقرات ، يشعر المستمع بالراحة والاكتهاء ، إذا ما أنهاها المغنى بما يسمى «قفلة» صحيحة ، وعندئذ يردد المستمع وراءه كلمة « آه » (إذا سمح المجال !) ويكون هذا التردد عادة من نفس الطبقة التي قفل بها المغنى فقرته الغنائية - وهذه الطبقة ذاتها هي القرار . ومثال آخر لهذه الصفة ، في التقاسيم ، التي تعود إلى قرار المقام كلما أنهت فقرة من فقراتها . بل إن هذه الصفة لتتمثل بصورة أوضح في الموسيقى الريفية المصرية ، المعروفة باسم موسيقى الأرغول . ففي الأرغول أنبوبتان ، إحداها تعزف صوتا واحدا متصلا ، هو القرار ، والأخرى تعزف اللحن الذي يعلو وينخفض ، ولكنه ينبغي أن يكون ذا صلة وثيقة بصوت الأنبوبة الأخرى ، وأن يعود إليه بين آن وآخر ليعزف الاثنان القرار سويا ، علامة على اكتمال فقرة موسيقية .

فالقالب الذى تتخذه هذه الأشكال الموسيقية التقليدية فى الشرق ، هو أن يكون اللحن مجموعة من الدورات القصيرة المقتلة ، التى ينتهى كل منها انتهاء تاما بقرار المقام . أما الموسيقى الغربية ، فتتخذ صورة حركة دائمة ، ساعية إلى هدف ما ، لا تبلغه إلا فى النهاية القصوى ، مرة واحدة ، ثم تنتهى القطعة . أى أن الحالة النفسية المصاحبة للموسيقى فى الحالة الأخيرة ، هى حالة انتظار دائم ، وتتبع ماثب للموسيقى ، التى تصل إلى ذروتها فى النهاية عند ما تتجمع كل خيوط الفرقة الموسيقية وتياراتها ، وتتحد كلها لتساهم فى الخاتمة الكاملة . أما الحالة النفسية المصاحبة للموسيقى فى الحالة الأولى ، فهى حالة توقع الاكتفاء والانتهاى فى كل لحظة من اللحظات . ويظل المغنى أو العازف يدور حول نعمة القرار ، ويعدبها مستمعيه ، وسرعان ما يلبي رغبتهم ، فيصل إليها ، وعندئذ تتلظأ أصواتهم معبرة عن الرضا ، مرددة نفس النعمة « آه ! » وتظل هذه الدورات تتكرر طوال اللحن . والذى لا شك فيه أن الرغبة المستمرة فى الشعور بالاكتفاء ، والسعى إلى تحقيقه فى كل فقرة قصيرة ، تنم عن نوع من نقاد الصبر ، ومن الرغبة فى المتعة العاجلة السهلة . ولست أريد أن أنزلق فى تفسيرات ذاتية خالصة بعد هذه التحليلات الموضوعية التى أوضحت بها خصائص الموسيقى الشرقية ، غير أن مثل هذا التفسير لا يكف عن أن يفرض نفسه

على الذهن : فتذكير العازف أو المعنى للمستمع دائما بقرار
اللحن ، ورغبة الأخير في الانتهاء إليه ، وتعبيره عن رضاه عندئذ ،
كل ذلك ينم عن عدم القدرة على تتبع الموسيقى كوحدة واحدة ،
أو التمشي مع الألحان في تقلباتها وتطوراتها الطويلة ، والتفكير
فيها لذاتها ، لا من حيث هي وسيلة لراحة الذهن عندما يصل
إلى نهاية صوتية ترضيه .

ولهذه الصفة نتيجة هامة ، تحكمت في تحديد طبيعة المستمع
الشرقي . فالمستمع الشرقي يبحث دائما عن النشوة العاجلة ،
وعن الطرب المستمر في الألحان . إنه لا يبذل جهدا في الفهم
أو التعمق : فكل ما يسمعه بسيط ، سطحي ، وكل ما يقدم إليه
سهل الهضم ، بل إن الفنان الذي يطربه يقدم إليه في كل لحظة
ما يبعث الاكتفاء في نفسه . فهو لا يطالبه بالثابرة على تتبع لحن
طويل إلى نهايته ، بل يقدم إليه اللحن على أجزاء صغيرة ، كل
منها مكتمل بذاته ، وكل منها وحدة كاملة لها نهايتها الخاصة ،
وما على المستمع إلا أن يترقب هذه النهاية التي سرعان ما تأتي
إليه ، فيتم رضاؤه ، ولكن على حساب التمتع الفني الصحيح .
ومن هنا كان ذلك الطابع الخاص الذي ينفرد به المستمع الشرقي :
فهو لا يملك القدرة على الاستماع المنتبه الدقيق ، وليست به
حاجة إليه ، بل إنه يبدي إعجابه بلا تحفظ ، كيفما شاء ، وحينما

يشاء ، ويستطيع أن يهتف أو يصرخ كما يروق له . فهو ليس بالمستمع الهادئ الرزين ، الذى يحترم الموسيقى ويتابعها بكل حواسه إلى أن تنتهى ، وعندئذ يبدى إعجابه كما يشاء ، وإنما هو مستمع صاخب ، يدأب على التعليق والمقاطعة ، ولا يعرف الاتزان إليه سبيلا . وأوضح أمثلة على ذلك ، تلك الحفلات الغنائية الطويلة ، التى يظل المستمعون خلالها فى صراخ وهتاف دائمين ، ويظهرون رضاءهم فى أى وقت ، وبأية كيفية ، تحلو لهم . ومثل هذا الجو التشنجى الصاخب هو فى الحق سببة فى وجه الفن الصحيح ، وهو إذا كان يصلح لحفلات الذكر أو حفلات « الزار » ، فإنه أبعد ما يكون عن مجال الموسيقى ، ذلك الفن الرفيع ، الذى يبعث فى النفس الهدوء والسكينة ، والذى يفسده أى صخب وتشوّهه أقل ضوضاء .

ولست أرمى من ذلك إلى أن ألوم جمهور المستمعين وحدهم ، ففى الحق أن طبيعة الألحان التى تقدم إليهم مسئولة إلى حد بعيد عن طريقة استماعهم إليها ، والقالب الذى تتخذه تلك الألحان بما فيه من سعى إلى إرضاء المستمع إرضاء رخيصا ، هينا ، سريعا ، هو الذى أدى إلى ضياع القدرة على الاستماع الهادئ العميق لدى الجمهور المتذوق للموسيقى الشرقية .

وهكذا يبين لنا ، من العرض السابق ، أن عناصر اللغة

الموسيقية الأربعة تتخذ في الموسيقى الشرقية صورة هزيلة فيها كثير من العيوب ، بل إن من هذه العناصر ما لا يتمثل في تلك الموسيقى على الإطلاق . وقد يرى القارىء في هذا النقد شيئاً من القسوة ، غير أن القسوة تظل دائماً مستحبة طالما أن فناً أساسياً كالموسيقى يظل على هذه الحال من التخلف ، بل من البدائية . أما من يرى فيه شيئاً من التجنى فلا أدعوه إلا إلى أن يفكر في هذه التحليلات بطريقة علمية موضوعية ، وأن يدع جانباً كل العوامل الاتفعالية الذاتية ، وعندئذ فمن المحتمل إلى حد بعيد أنه سيلمس هذه النقائص بنفسه ، ويساهم بدوره في بذل الجهود لتلافيها .

مشكلة الموسيقى في مصر...

لا جدال أن في مصر شعورا بالضييق من قصور الموسيقى الحالية وأفقها المحدود ، وهذا الشعور ، الذي يتزايد على الدوام ، يتمثل بصورة ظاهرة في تلك المناقشات الحامية التي تدور في الصحف في أيامنا هذه - وهي المناقشات التي تتراوح الآراء فيها بين الدعوة إلى التجديد التام ، وبين الرجوع إلى الماضي ، الذي يصفه أنصار هذا الرأي بأنه ماض « مجيد » .

على أن هذا الضيق يتمثل أيضا ، وبصورة واقعية ، في الطابع الذي تتخذه الموسيقى المصرية في وقتنا الحالي . ففي وسعنا أن نقول إن الطرق التقليدية في التلحين الشرقي تتجه إلى الاندثار ، ولا يمنعها من الاختفاء التام سوى شهرة مغنين ارتبطت أسمائهم بطريقة التلحين هذه ، ولكن إذا اختفى هؤلاء من المسرح الفني ، فسوف تنتهي - بكل تأكيد - فترة الغناء الشرقي الصميم .

ولكن ما الذي يحل الآن محل هذا الغناء الشرقي ؟ إن الاتجاه الواضح ، الذي يزداد الاقبال عليه ، وخاصة من جمهور المدن ، هو اتجاه « مختلط » ، تبرز فيه الموسيقى الشرقية ببعض

العناصر الغريبة . والامتزاج ذاته أمر مقبول ، وخاصة لأننا نؤكد بكل قوة ضرورة الخروج عن الحدود الشرقية التقليدية ، والاستفادة من التجارب العريقة التي مر بها الغرب في ميدان الموسيقى . ولكن هل الاتجاه السائد الآن في الموسيقى الشرقية هو الحل المنشود ؟

الحق أن هذا الحل هو في نظرنا أتعس حل ممكن . فالفترة الحالية من تاريخ الموسيقى فترة بائسة بحق . ذلك لأن محترفي هذا الفن ، عند ما أحسوا بقصور الطريقة الشرقية الخالصة ، لم يلجأوا إلا إلى أتفه أنواع الموسيقى الغربية ليقتبسوا منها ألحانهم . فكانت النتيجة خليطا غير متجانس بين الألحان الشرقية ، وبين صخب موسيقى المراقص الغربية — خليطا لا لون له ، ولا طابع يتميز به ، ولا ينطوي على أية محاولة جديّة لترقية الموسيقى الشرقية ، بل هو في أساسه امتزاج خارجي — لا اندماج باطن — بين عناصر متنافرة فحسب .

والخطأ الأكبر ، الذي نعد التنبيه إليه أمرا أساسيا في المهمة النقدية التي يأخذها هذا الكتاب على عاتقه ، هو في الاعتقاد بأن إصلاح الموسيقى الشرقية يكون عن طريق نقل « ألحان » غربية ، أو أنماط لحنية معينة — وذلك هو الخطأ الذي يقع فيه أولا دعاة « الاقتباس » ، الذين ينقلون قطعاً بأسرها من سياقها الأصلي في موسيقى الغرب ، ويقحمونها داخل ألحانهم الشرقية ،

فيشوهون جلال الأصل الذي نقلت منه ، ولا يفيدون المجال الذي نقلوا إليه - فضلا عما ينطوى عليه هذا « الاقتباس » من افتقار إلى الأمانة لم يعترف به الفن الخلاق في أى عصر من عصوره . ويقع في ذلك الخطأ ثانيا أولئك الذين ينسجون على منوال الملحنين الغربيين ، فيقلدونهم في ألحانهم (وهم في ذلك أقرب إلى الأمانة من الفئة السابقة) أو يعهدون بألحانهم إلى من يقوم بإجراء عملية « توزيع موسيقى » لها ، لكى يكسبها طابعا قريبا من الموسيقى الغربية الراقصة . ولنذكر ها هنا أن فكرة «التوزيع الموسيقى» هذه - وهى بدعة تثير السخرية - لا تعرف إلا في موسيقانا المصرية ، إذ أن الأصل في الموسيقى أن فكرتها تطرأ على ذهن الفنان كاملة : فهو لا يتصور اللحن وحده ، وإنما يتصوره مصوغا في قالب معين ، تعزفه آلة معينة . والتوزيع على الآلات جزء لا يتجزأ من مهمة الفنان نفسه ، وإذا كانت هناك مقطوعات غربية معينة توزع فيما بعد على آلات غير التى ألقت من أجلها ، فلا شك في أن هذا التوزيع يكون في هذه الحالة عملا مستقلا ، أضيف إلى عمل المؤلف الأصلي على سبيل الرغبة المتعمدة في التنويع ، وعندئذ يذكر اسم موزع اللحن أو منظمه بجانب اسم المؤلف الأصلي ، لأن اللحن عندئذ أصبح شبه جديد . أما عملية التوزيع التى تتم في الألحان المصرية فتتطوى بلا شك على فضم غير مشروع لوحدة الخلق الفنى .

ففى كل هذه الحالات يقع الموسيقيون فى خطأ الاعتقاد بأن التأثير بالموسيقى الغربية يكون عن طريق نقل ألحانها أو تقليدها . وهذا الخطأ مسئول عن التدهور الحالى الذى تعانيه موسيقانا . وإنما الحل الصحيح هو أن نقتبس من الغرب « أسلوب » التأليف ، لا التأليف ذاته . أعنى أننا يجب أن نستفيد من تجربتهم الموسيقية العميقة ، التى سبقتنا بما يقرب من أربعة قرون ، فنتعمق دراسة عناصر اللغة الموسيقية ، ونفيد من خبرتهم الواسعة فى ميدان التأليف والأداء .

فأسلوبنا فى التأليف ينبغى أن يتضمن « التوافق الصوتى » حتى يضاف إلى موسيقانا عنصر العمق ، وعندئذ تستطيع الموسيقى أن تكون معبرة بحق ، وإذا اكتسبت القدرة على التعبير ، استطاعت أن تتحرر من عبوديتها للغناء ، وتصبح فنا مستقلا له كيانه الخاص . والأداء ينبغى أن يزداد دقة : فأصوات المغنين عندنا محدودة المدى إلى حد مؤسف ، وليست هناك جهود جدية تبذل لتمرين الأصوات وتوسيع نطاق قدرتها فى الأداء ، مع أن هذا علم كامل قائم بذاته . بل إن المغنى عندنا يظل ، فى سعيه وراء الكسب ، يواصل الغناء دون أن يعترف بتأثير الزمن على صوته ، حتى لنجد منهم من يمرن حنجرتة بصوت عال بين مقاطع الغناء ، وتظهر آهاته فى التسجيل ، ولا يعترف مع ذلك بضياع صوته — وهى بدورها ظاهرة مؤسفة لا نظير لها فى عالم

العناء !... أما العزف ، فأستطيع أن أقول ، مطمئنا ، إن المسافة بين أكبر عازفي الكمان عندنا ، مثلا ، وبين عازفي الكمان المشهورين في الغرب ، لا تقاس إلا بالسنين الضوئية !

فالفن الموسيقى المصرى إذن فى محنة ، والوسيلة الوحيدة لا تشاله منها هى اقتباس خبرة الغرب الطويلة ، وأسلوبه فى التأليف الموسيقى وفى الأداء . وعلينا أن نبذل فى ذلك أشق الجهود حتى نعوض تخلفنا الهائل فى هذا الميدان ، أما لو ظلت الأمور على ما هى عليه ، فسوف تزداد الهوة بيننا وبينهم اتساعا على الدوام .



على أن رأى هذا ، القائل بضرورة الاستفادة من الخبرة التى اكتسبها الغربيون فى أساليبهم الموسيقية ، يلقي معارضة من طرفين متناقضين : طرف يمينى محافظ ، أصحابه من دعاة القومية ، وطرف يسارى تقدمى ، أصحابه من دعاة الشعبية . ومن الضرورى أن أناقش هذين الرأين المعارضين حتى تستبين حدود الدعوة التى أقترحها بوضوح .

فالطرف اليميني المحافظ ، القائل بالقومية ، يرتد رأيه إلى قدر من سوء الفهم ، وقدر من المغالطة . أما سوء الفهم فيتمثل فى الاعتقاد بأن ما نرمى إليه هو أن نؤلف ألحانا كالألحان الغربية ، وهذا أبعد الأمور عما ندعو إليه . فنحن نعتزف حقا بأن الموسيقى

فن مرتبط بحياة كل شعب ، وأن حياتنا الشرقية لا بد أن تفرض علينا أنواعا من الألحان تختلف عن تلك التي نستمع إليها من الغرب . هذا كله صحيح ، ولكن ما ندعو إليه هو أن ندرس أسلوب التأليف والأداء ، لا نواتج الموسيقى الغربية ذاتها . ونستطيع أن نضرب للفارق بين الدعوتين مثلا يقربه من الأذهان . فالشعب الصيني يحاول اليوم أن ييسط لغته ، وأن يستبدل بالحروف المرسومة الهائلة العدد ، عددا قليلا من الحروف البسيطة تكون هي قوام الكتابة . وقد يلجأون في ذلك إلى الكتابة بالحروف اللاتينية وتعميمها . ولكن هل يعنى اقتباس هذه الحروف ، أن مضمون اللغة ذاتها قد تغير؟! وهل تعنى كتابتهم بالحروف اللاتينية ، أنهم قد استعاروا آداب وعلوم الأمم التي تكتب بهذه الحروف؟! لا شك أن موقف لغتنا الموسيقية مماثل لهذا إلى حد بعيد . فنحن ندعو إلى تعديل عناصر اللغة الموسيقية ذاتها ، وإلى الإفادة من الخبرة الطويلة التي توافرت لغيرنا في هذا المضمار ، ولكننا لا ندعو أبدا إلى نقل ألحانهم كما هي ، وإلا لكان في ذلك دعوة إلى تحطيم الفن ، لا إلى انهاضه .

وأما المغالطة ، فتتمثل في نشر الفكرة الباطلة ، القائلة إن الأسلوب الغربي في الموسيقى غير مفهوم بالنسبة إلى الأذن الشرقية . وتلك الفكرة التي يرددها إلى اليوم كثير من المهتمين على مصير الموسيقى في بلادنا ، قد أضرت بفننا الموسيقي ،

وبأذواق مستمعينا أشد الإضرار ، ولهذا فسوف أرد عليها ردا مفضلا .

ولأبدأ بأن أقول إن ظاهر الأمور يوحى بشيء كهذا الذى يقولونه : أعنى أن معظم المستمعين المصريين ، والشرقيين عامة ، لا يتذوقون الموسيقى الغربية الراقية ، بل لا يستسيغونها على الإطلاق ، ويحكمون على أرفع سيمفونياتها بأنها « ضجيج » وعلى أجمل أغنياتها بأنها « صراخ » - هذا حق ، وتلك بالفعل ظاهرة ماثلة فى الواقع الشرقى بوجه عام . ولكن هل يعنى ذلك أن تلك الموسيقى غريبة تماما عن آذان المستمع الشرقى ، وأنها لغة لا يفهمها إلا الناطقون بها وحدهم ، يستغلق فهمها على غيرهم ، وليس لها من تأثير إلا عليهم ؟ تلك بلا شك فكرة باطلة ، على الرغم من عدم استساغة الأغلبية العظمى من الشرقيين للموسيقى الغربية .

وقبل أن أوضح سبب بطلان هذه الفكرة - أود أن أمهد لذلك بالكلام عن ظاهرة أخرى ، مستمدة من واقعنا الشرقى ذاته . فنفس هذا الواقع ، الذى لا يهضم الموسيقى الغربية انراقية ، قد استطاع أن يستسيغ موسيقى غربية خالصة ، هى الموسيقى الراقصة . والمتتبع للأغاني التى تشيع اليوم فى بلادنا ، وتلقى أكبر قدر من الرواج بين المستمعين ، وبخاصة الأجيال الجديدة منهم ، يجد طابع الموسيقى الغربية الراقصة غالبا عليها .

وصحيح أن هذه الموسيقى تختلف عن الموسيقى الغربية الكلاسيكية اختلافاً بينا ، غير أنها أيضاً تختلف عن الصور التقليدية للموسيقى الشرقية اختلافاً أعظم . ومجرد كون الجمهور الشرقى قد استساغ هذا اللون الذى يختلف عن اللون الشرقى القديم كل الاختلاف ، وأبدى إعجابه به ، وردده فى غدوه ورواحه ، هو فى ذاته دليل واقعى ملموس على أن اللغة الموسيقية ، رغم قوميتها ، تستطيع أن تعبر حواجز القومية وتؤثر فى الجميع . وليس من المستبعد ، والحال هذه ، أن يأتى اليوم الذى يفهم فيه الجمهور الشرقى موسيقى الغرب الكلاسيكية ويحسن تذوقها .

وإذن فالسبب الحقيقى ليس هو الطابع القومى ، وإلا لظلت الموسيقى مجسورة فى حدودها القديمة لا تتعدها ، وإنما السبب الحقيقى افتقار إلى الخبرة فحسب ولنضرب لذلك مثلاً : فمن المعروف أن ذوى الثقافة القاصرة يجدون متعة كبرى فى الروايات البوليسية ذات الأفكار السطحية ، ولا يستطيعون مطلقاً أن يستسيغوا المؤلفات أو الدراسات الأدبية العميقة . ولكن هل يعنى ذلك أن مثل هذه الدراسات تنتمى إلى عالم غير عالمهم ، وأنها ستظل إلى الأبد غريبة عنهم ؟ لا شك أن فى هذا مغالطة واضحة ، وأن فى وسع أى شخص محدود الثقافة أن يهضم أعمق الدراسات إذا لجأ إلى حل بسيط ، هو أن يعمق ثقافته ، وعندئذ سيجد متعة كبرى فى فهم الكتابات العميقة ، ويدرك مدى قصور تجربته

القديمة . والحال كذلك في الموسيقى : فمشكلتنا بإزاء أرقى أنواع الموسيقى الغربية ليست مشكلة طابع قومي يمنعنا من فهمها ، وإنما هي مشكلة افتقار إلى الخبرة والتجربة ، ولو توافر هذا الشرط لأمكننا أن نستمتع بكل أنواع الموسيقى ، دون أن يكون لقوميتنا أدنى تأثير . أما القائلون بأن الشرق شرق والغرب غرب ، وبأن طريقتهم في التأليف ستظل إلى الأبد غريبة علينا ، فما أشبههم بمرب يرى أبناءه مدمنين على القراءة السطحية ، فلا يحاول نصحهم بتعمق ثقافتهم ، بل يتركهم وشأنهم ، مكتفيا بالقول إن ذلك هو نوع الثقافة الذي يلائم طبيعتهم ، وهذا بلا شك حل رجعي للمشكلة ، ولذا وصفت فئة دعاة القومية بأنها فئة رجعية محافظة .

فالموسيقى إذن لغة تتخطى حاجز القومية . وليس هناك أدنى تعارض بين هذا القول ، وبين القول الآخر الذي يبدو مضادا له ، والقائل إن لكل أمة أو مجتمع طابعة الخاص في موسيقاه . ذلك لأن القوة الدافعة إلى التأليف الموسيقى تكون دائما مرتبطة بالواقع الذي يعيش فيه الفرد ، أي بظروف علاقاته بمجتمعه ، فيصطبغ إنتاجه الفني ضرورة بطابع بيئته الاجتماعية ولكن ليس معنى ذلك أن هذا الإنتاج يقتصر تأثيره على هذه البيئة وحدها ، وإنما هو يتجاوز النطاق القومي ، ويصبح ذا تأثير شامل ، إذا كان فنا أميناً مخلصاً . وكم من الأعمال الأدبية الرائعة

تصطبغ جوادثها بصبغة محلية ، تستمد من ظروف المجتمع الخاص الذى كان يحيا فيه مؤلفها ، ولكنها مع ذلك تذيع وتصيح أدبا عالميا ، له تأثيره البالغ فى نفوس أفراد ينتمون إلى مختلف القوميات والبيئات . فوجود الطابع القومى أو المحلى للموسيقى لا يجعلها إذن لغة منطقية على ذاتها ، وليس هناك ما يحول دون فهم كل إنسان لها ، إذا بلغ المستوى الثقافى الكافى .

وأما رأى الآخر ، الذى يبدو متعارضا مع دعوتنا إلى اقتباس الأساليب الغربية ، فيتقدم به مفكرون تقدميون ، ينادون بدعوة مشابهة فى ظاهرها للدعوة السابقة ، ولكنها فى مرماها وجوهرها مناقضة لها - تلك هى دعوة الرجوع إلى الفن الشعبى . ونقول إن هذه الدعوة مشابهة فى ظاهرها لما يدعو إليه المحافظون من تمسك بالقالب الشرقى القديم بوصفه هو القالب « القومى » فالفن الشعبى بدوره فن مصطبغ بالصبغة المحلية ، نابع من ظروف مجتمعات بعينه . ولكن جوهر الدعوة إلى التمسك بالفن الشعبى تناقض الفكرة القومية ، إذ أنها لا تبنى على اعتقاد راسخ بأن إنتاج شعب معين لا يفهم إلا فى الدائرة التى تتج خلالها ، بل إنها تنطوى على إيمان بأن أى فن شعبى ، مهما كانت صبغته محلية ، يمكن أن ينقل ويفهم ويقدر على نطاق أوسع كثيرا من نطاقه المحلى . فالفنون ، مع كونها شعبية ، هى فى حقيقة الأمر عالمية ، أو إنسانية : فالفن الذى يخلقه شعب معين ، ويصبغه بصبغته ،

قادر على التأثير في كل الشعوب الأخرى . ولا جدال في أن هذه النظرة إلى الفنون الشعبية أصدق من نظرة المحافظين ، الذين يبالغون في تقدير أهمية « الطابع القومي » .

والحق أن التعارض بين ما ندعو إليه من دراسة للأساليب الغربية ، وبين الداعين إلى الرجوع إلى الفن الشعبي ، ليس تعارضا شديدا ، بل إن ما نرمى إليه هو في حقيقة الأمر محاولة لتصحيح معنى الرجوع إلى الفن الشعبي في مجال الموسيقى . ذلك لأن دعاة فكرة الفن الشعبي يبلغ بهم الحمس حدا يجعلهم في بعض الأحيان يخطئون فهم الفكرة ذاتها . فالفن الشعبي تنعكس عليه دائما مختلف الأحداث التي مر بها الشعب ، فيكون سجلا صادقا يصور تاريخ الشعب في تطوراتهِ وتقلباتهِ . والذي لا شك فيه أن تاريخنا الشعبي الطويل كان في معظم فتراتهِ تأريخ الظلم والاضطهاد اللذين ظل شعبنا يعانيهما حتى الأمس القريب . حقا إن الكفاح ضد هذا الاضطهاد لم ينقطع ، غير أن تعاقب مظاهر الاستبداد واحدا بعد الآخر لم يترك للشعب فرصة في ممارسة تجربة الحرية والتغنى بها في فنونه . وانعكس ذلك على أوضح صورة ممكنة في موسيقانا الشعبية ، فأصبحت زاخرة بمعاني الذل والخضوع ، وانعكست المعاني على الألحان فإذا بها حزينة باكية ، لا تقبل على الحياة بقدر ما تندب حظها فيها .

ولست أرمى من ذلك إلى نقد فننا الشعبى فى ذاته ، إذ أن هذا الفن كان أمينا فى تصويره للأحوال التى مر بها شعبنا خلال تاريخه الطويل . ولكنى فقط أرمى إلى أن تكون نظرتنا إلى الفن الشعبى - فى مجال الموسيقى - نظرة نقدية فاحصة . فإلى هؤلاء الذين يعتقدون بأن الخلاص من ضيق الأفق الذى تعانيه الموسيقى المصرية فى وقتنا الحالى لا يكون إلا بالرجوع إلى الأنغام الشعبية ، إلى هؤلاء أتوجه بأستلى هذه ، آملا أذ. يجيئوا عنها إجابة صريحة أمينة : أليس الفن الشعبى - دائما - سجلا لمختلف الأحداث التى مر بها الشعب ؟ وهل كانت الأحداث التى مر بها شعبنا إلا سلسلة متصلة من الاضطهادات ، يمارسها الطغاة من المحتلين الأجانب ، أو المستبدين من الاقطاعيين والمستغلين ؟ إذن فقد كان من الضرورى أن تنعكس هذه الظروف على فننا الشعبى عامة ، وعلى موسيقانا الشعبية بوجه خاص ، فأصبحت أنغام هذه الموسيقى نواحا وبكاء ، حتى حينما لا يستدعى الحال مثل هذا الحزن .

والحق أن الاضطهاد الطويل الذى مررنا به - والذى ينبغى أن نعترف به فى صراحة - يدفعنا إلى أن نكون حذرين أشد الحذر كلما رجعنا إلى فننا الشعبى . ففي الموسيقى الشعبية - الريفية منها والمدنية - ينعكس بوضوح خداع المستغلين والمستعمرين ، وتزييف الأهداف الحقيقية التى كان ينبغى أن

يسمى إليها الشعب ، فيحل النواح والبكاء محل الدعوة إلى
النضال والإقبال على الحياة ، ويبدو كأن المشكلة الكبرى
للمواطن المصرى الذى لم يكن يجد قوت يومه ، هى الغرام
وهجران الحبيب ! وتسود فلسفة تواكلية زائفة تؤمن بالقدر
و « المكتوب » ، وتثبط الهم وتقعدها عن الكفاح ضد
الظالمين . وهكذا أصبح الفن الموسيقى الشعبى يعكس كل
عوامل الظلم ومظاهر التزييف التى فرضت على شعبنا . حقا
إن الرغبة فى المقاومة لم تخمد ، وأن بعض الأعمال قد ظلت
تحمل طابع الكفاح ، ولكن هذه لا تقارن بالأعمال التى تعكس
ما فرض على الشعب ، أو ما انزلق فيه رغما عنه ، من أهداف
زائفة .

وإذن فعلينا دائما ، قبل أن نساير الدعوة إلى الاسترشاد
بالفن الشعبى فى الموسيقى ، أن نسائل أنفسنا : ما هى الأحوال
التي كان يعكسها هذا الفن فى بلادنا ؟ وعندئذ ، سوف ندرك
أننا ينبغي أن نكون حذرين أشد الحذر فى استرشادنا بهذا
الفن ، وأن ظروف بلادنا قد تكون مختلفة عن غيرها من البلدان
التي استطاعت أن تحقق نهضة موسيقية باستيحاء ألحانها
الشعبية . وسوف ندرك أيضا أن إنسان المستقبل ، الذى نود أن
نكونه ، لا بد أن يتخذ لنفسه أهدافا سليمة مختلفة كل الاختلاف
عن تلك التى تغنت بها معظم الألحان الشعبية فى عهود الظلم
والاضطهاد الماضى .

ولكن ، ليس معنى ذلك أن تقطع الصلة بـماضيـنا ، وأن نشيد فنا لا جذور له . وكل ما في الأمر أن الطابع الشعبى الأصيل سوف يظهر فى الفنان من تلقاء ذاته ، طالما كان فنانا صادقا . فذلك الذى توافرت له دراسة وخبرة عميقة بالأساليب الموسيقية الصحيحة ، لن يردد ألحان الغرب ، بل سيتأثر حتما بالطابع المحلى الذى يحيط به ، ويصوغ ألحانه فى قالب يفهمه الجميع ، ويتذوقونه بعمق . وللفنان ، إذا شاء ، أن يقوم بدراسة شاملة للألحان الشعبية ، فإن دراسة كهذه تفيده كثيرا ، على شرط أن يكون حذرا - كما قلنا - فى تقبله للمادة التى تقدمها إليه هذه الألحان ، وأن يدرك طبيعة الظروف التى خلقت فيها ، ويدرسها بمنهج نقدى فاحص .

وبعد هذه الإيضاحات ، أخص الخطوط العامة للخطوات التى ينبغى اتباعها من أجل بحث فن موسيقى سليم فى بلادنا ، والبرنامج الذى أعتقد أن السير بمقتضاه يكفل لنا مكانة بين الأمم التى تفوقت فى هذا المضمار :

أولا : ينبغى أن ننظر إلى الموسيقى على أنها فن يبنى على أسس علمية تقتضى دراسة طويلة شاقة . وعلى الرغم من أن الوقت الذى كان الفن يعد فيه خلقا تلقائيا ، أو ارتجاليا ، قد انقضى منذ عهد بعيد ، فإننا لم نعرف حتى اليوم بهذه الحقيقة فى مجال الموسيقى ، ولا زال أمر هذا الفن فى أيدي أشخاص ذوى خبرة موسيقية ارتجالية إلى حد بعيد .

ثانيا : إذا اعترفنا بالمبدأ العام السابق ، وجب علينا أن نضع الأسس التي تكفل تحقيق شرط العلم والدراسة ، ولنبدأ يجب أن تتجه إلى تكوين جيل جديد ، يبنى فيه على أسس بأن تقول إن الجيل الموسيقى الخالي ميثوس منه تماما ، وأن العناية علمية صحيحة ، ويعتمد على المران الشاق ، والدراسة المثابرة لا على الارتجال أو الاجتهاد الشخصي وحده . ومن أجل تكوين جيل كهذا ، ينبغي أن تنشأ معاهد موسيقية راقية ، تستقبل الناشئين منذ المراحل الأولى من عمرهم ، وتتدرج بهم حتى يكمل إعدادهم . ولا بد أن نستقدم للتدريس في هذه المعاهد أساتذة من الأجانب ، إذ ليس في بلادنا حتى الآن مواطنون يصلحون لإعداد موسيقيين في المستوى العالمي ، سواء أكان ذلك في ميدان التأليف أم في ميدان الأداء . وليست الاستعانة بخبرة الغير ، والاعتراف بأسبقيتهم في هذا الميدان بالأمر المخجل : فنحن نستقدم الخبراء الأجانب في ميدان الذرة أو نبعث بمواطنينا إلى الخارج لتعلم أسرارها - وتخلفنا في ميدان الموسيقى يفوق بكثير تخلفنا في ميدان العلوم الذرية ، وليس لنا أن نخشى من أن تفقد موسيقانا طابعها المحلي أو القومي إذا استعنا بغير مواطنينا ، إذ أن هؤلاء لن يلقنونا سوى المواد والأدوات التي نستعين بها في التأليف ، واللغة التي نستطيع أن نصوغ بها ما شئنا من الأفكار . ولا جدال في أن مجرد انتماء الفنان إلى بيئة معينة ، ترتبط بها مشاعره وأفراحه وآلامه ، سيصنع إنتاجه الفني بصبغتها حتما .

ثالثا : لا يكفي أن نعمل على إعداد المؤلفين الموسيقيين ،
والعازفين أو المغنين ، إعدادا علميا صحيحا ، بل ينبغي أن نعد
المستمع لكي يتقبل هذا الفن الصحيح ، ويعمل على تشجيعه .
ولهذا وسائل عدة : فينبغي أن تدخل الموسيقى كل بيت ، عن
طريق الإذاعة ، وعن طريق توفير التسجيلات للجميع . أما الإذاعة
فلا أتردد في القول إنها قصرت في هذا المجال ، ولم تعمل على
ترقية أذواق المستمعين ، وتعللت في ذلك تارة بترديد فكرة الطابع
القومي - وهي فكرة أوضحنا مدى بطلانها من قبل - وتارة
بالقول إن المستوى الثقافي لأغلبية السامعين يمنعهم من تذوق
هذه الموسيقى ، وكأنه ليس من صميم مهمتها ، وأساس رسالتها ،
أن تعمل على رفع هذا المستوى باتباع مناهج دقيقة مدروسة !
وأما مسألة توفير التسجيلات للجميع ، فمن المؤسف أن ما يفرض
عليها من الرسوم - الجبركية - يجعل الحصول عليها أمرا
لا يقدر عليه إلا المترفون وحدهم ، إذ تعد هذه التسجيلات من
أدوات « الترف » ، مع أنها في الحق من صميم الثقافة التي ينبغي
أن نحرص على انتشارها بين أفراد الشعب تماما كما نحرص على
انتشار الكتب . وليس أضر بقضية الموسيقى من تلك العقلية
التي تعد تكوين المكتبات الموسيقية ترفا ينبغي أن يقتصر على
الأغنياء . فإذا أمكن إزالة هذه الحواجز التي تحول دون تذوق
فئات الشعب على اختلافها لهذا الفن الرفيع ، فعندئذ سنيفتح

أمامنا عالم جديد ، ونمارس تجربة فنية لم نعرفها من قبل على الإطلاق ، ونستمتع بمشاعر وأفكار لم يثرها فينا من قبل أي فن آخر .



ولكن كل هذه الوسائل ليست في نظري حاسمة ، بل إن هناك وسيلة أخرى لانهاض هذا الفن ، وكل فن آخر ، بدونها لا تفيد الدراسة ، ولا العلم ، ولا الخبرة .

فالموسيقى ، ككل فن آخر ، مرتبطة بحياة الناس الواقعية أوثق الارتباط . وطالما كانت هذه الحياة يسودها الخمول ، واليأس ، والإحساس بالظلم ، فمن العبث أن تنتظر نهضة حقيقية في مجال الفن . ولو لم يكن للناس في حياتهم هدف ، وأمل في مستقبل مشرق ، فلن ينهض بينهم فن سليم ، إذ لن يوجد الشيء الذي يعبر عنه ذلك الفن . ونهضتنا الموسيقية مرتبطة بنهضتنا الاجتماعية ارتباطا وثيقا . ففي اليوم الذي يحس فيه كل فرد بكيانه ، وبأن الحياة بدأت تقبل عليه ، ويشعر في أعماق نفسه بأن له في هذه الحياة هدفا يسعى مع أقرانه إلى تحقيقه - في هذا اليوم وحده (وكل الدلائل تدل على أنه قريب) يحق لنا أن نتظر نهضة موسيقية وفنية صحيحة . وعندئذ يكون لهذه الخطة التي أوضحنا خطوطها العامة جدواها : إذ أنها تمدنا بالوسائل والأدوات ، بينما تمدنا أحاسيسنا الإنسانية بأسمى المعاني والأفكار .

مكتبة الثقافة السيكولوجية

بإشراف الدكتور عبد المنعم عبد العزيز المليجي

سيكولوجية المرأة

للدكتور زكريا ابراهيم

الزواج والاستقرار النفسى

للدكتور زكريا ابراهيم

التعبير الموسيقى

للدكتور فؤاد زكريا

الكابوس

للأستاذ نجيب يوسف بدوى

الاحتلام

للأستاذ نجيب يوسف بدوى

التربية وعلم النفس

للدكتور مصطفى فهمي :

الدافع النفسية

سيكولوجية الطفولة والمراهقة

سيكولوجية التعلم

أمراض الكلام

الشنود النفسي

مجالات علم النفس (أول)

مجالات علم النفس (ثان)

علم النفس الاكلينيكي

التكيف النفسي

للدكتور زكريا ابراهيم :

مشكلة الحرية

مشكلة الانسان

مشكلة الفن

المشكلة الخلقية

مشكلة الحب

مشكلة الحياة

مشكلة الفلسفة

مشكلة البنية

كانت

هيجل

فلسفة الفن في الفكر المعاصر

دراسات في الفلسفة المعاصرة

سيكولوجية المرأة

سيكولوجية الفكاهة والضحك

نداءات الى الشباب العربى

علم النفس التطبيقي

ترجمة الدكتور أحمد عزت راجح

علم النفس والأخلاق

ترجمة الأستاذ محمد عبد الحميد أبو العزم

محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسى

ترجمة الدكتور أحمد عزت راجح

المنية المتغيرة والتربية

ترجمة الدكتور عبد الحميد السيد وزملائه

العقلية البدائية

ترجمة الدكتور محمد القصاص

تأملات في سلوك الانسان

ترجمة الدكتور محمد القصاص

الحكم الخلقى عند الأطفال

ترجمة الأستاذ محمد خيرى حري

علم النفس فى خدمة العلم

ترجمة الدكتور أنور عبد العزيز والأستاذ حسن حافظ

الأخلاق والسلوك فى الحياة

ترجمة الأستاذ جبران سليم إبراهيم

المدرسة المتطورة

ترجمة الدكتور محمد الهادى عفيفى ،

والأستاذ جابر عبد الحميد جابر

المدرسة الابتدائية ومناهجها

للأستاذين حسن حافظ ، ونجيب يوسف بدوى

تعليم القراءة للمبتدئين

للدكتور محمد محمود رضوان

المناهج

للدكتور عبد اللطيف فؤاد إبراهيم

فى المناهج

للدكتور عبد اللطيف فؤاد إبراهيم

مرشد تمرين المدرس

للدكتور عبد اللطيف فؤاد إبراهيم ،

والدكتور محمد إبراهيم كاظم

دليل المعلم فى التربية السمعية

للدكتور مصطفى فهمى ، والدكتورة هدى براده

دراسات اجتماعية نفسية تربوية في جنوب السودان

للدكتور مصطفى فهمي ، والدكتور عبد اللطيف فؤاد ابراهيم

دراسات في نظم التعليم

للدكتور محمد قدرى لطفى

التأخر في القراءة

للدكتور محمد قدرى لطفى

القراءة الوظيفية

للدكتور محمد قدرى لطفى

محو الأمية في الوطن العربي

للدكتور محمد قدرى لطفى

دراسات وتجارب في تدريس اللغة العربية والدين

للأستاذ أحمد يوسف الشيخ

أصول التربية وعلم النفس (عام)

للأستاذة حسن حافظ ، وحسين القباحي ، ونجيب

يوسف بدوى

أصول التربية وعلم النفس (خاص)

للدكتور محمد الهادى عفيفى وزملائه

المدخل الى دراسة النحو العربى

للدكتور عبد المجيد عابدين

رقم الإيداع ٧٩/٢٠٠٩

الترقيم الدولى ٢ - ٣٤٨ - ٣١٦ - ٧٧٩

مكتبة مصر
٣ شارع كامل صدقي - البجالة

0.15
216
980

Bibliotheca Alexandrina



0678922

دار مصر للطباعة
سميد جودة السحار وشركاه